

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

2-4
Année. N^{os} 1-2

JANVIER-MARS 1934-35

SOMMAIRE

Assemblée générale.

La mission dramatique de M^{lle} Raucourt en Italie
(F. Brunot).

Congrès de Varsovie.

Talma et la Comédie Française en Hollande (II)
(J. Fransen).

Fragment d'un Miracle de Théophile (E. Droz).

Chronique.

Notes sur la mise en scène dans le ballet, de 1610
à 1643 (W. Holsboer).

La critique dramatique en province (H. Honorat).

Questions et réponses.

PARIS, LIBRAIRIE E. DROZ, 25, RUE DE TOURNON

SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

STATUTS

ARTICLE PREMIER. — Entre les personnes qui accepteront les présents statuts, il est formé une société ayant pour titre : Société des Historiens du Théâtre.

ART. 2. — Le but de cette société est de faciliter les recherches de toute espèce concernant l'histoire de l'art théâtral sur les scènes de langue française. Elle s'efforcera de procurer aux travailleurs les occasions de se connaître, de correspondre et de s'entr'aider.

ART. 3. — Son principal moyen d'action sera la publication d'un bulletin servant à faire connaître les documents d'intérêt général pour les accessibles, les publications, articles ou livres, concernant l'objet de ses études ; les recherches et travaux en cours pour lesquels les auteurs seraient heureux de recueillir des renseignements.

ART. 4. — Le Comité directeur prévu ci-dessous à l'art. 8 aura toute liberté d'envisager par la suite et selon l'intérêt de la société les autres moyens d'action, tels que conférences, congrès, etc... susceptibles de servir efficacement aux fins qu'elle se propose.

ART. 5. — Les ressources de la société se composent des cotisations de ses membres et des subventions qui pourront lui être accordées.

ART. 6. — La société comprend :

Des membres adhérents versant une cotisation annuelle d'au moins **vingt** francs ; des membres fondateurs versant une cotisation annuelle d'au moins **cinquante** francs ; des membres bienfaiteurs versant une cotisation annuelle d'au moins **cent** francs.

ART. 7. — Les sociétaires s'engagent :

À payer régulièrement et d'avance leur cotisation ; à déposer dans les archives de la société un exemplaire de tous les travaux d'histoire du théâtre qu'ils viendraient à publier ; à prêter aux autres travailleurs, dans le plus large esprit de confraternité, l'aide et le secours dont ils pourraient disposer.

ART. 8. — La société est administrée par un comité de neuf membres, élu en assemblée générale et renouvelable chaque année par tiers. Le sort désignera pour les deux premiers exercices les membres soumis au renouvellement.

Les membres sortants sont rééligibles ; le vote par correspondance est admis.

L'effectif du comité directeur pourra être augmenté par décision de l'assemblée générale, selon les besoins de la société.

Le comité pourra s'adjoindre, jusqu'à concurrence du tiers de son effectif, les personnalités étrangères qui, par leur compétence, leurs travaux ou leur situation, lui paraîtraient capables de servir utilement la société auprès de leurs compatriotes.

(Voir la suite page 3.)

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

Année. N^{os} 1-2

JANVIER-MARS 1934 -36

2-4

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

Le 17 décembre 1933, notre Société a tenu à la Sorbonne sa première Assemblée générale. Le secrétaire et le trésorier ont rendu compte des résultats obtenus après onze mois d'exercice.

La Société comptait au 30 novembre 87 membres, dont 50 résidant à Paris, 18 en province et 19 à l'étranger. Notre effort a rencontré notamment de précieuses sympathies en Belgique et en Suisse, grâce au concours dévoué de nos deux confrères, MM. H. Liebrecht et U. Kunz-Aubert.

Ces 87 sociétaires comprennent 8 membres bienfaiteurs, 13 membres fondateurs et 66 membres adhérents : soit un total de 1.770 francs de cotisations. Des amis qui ne veulent point être nommés ont permis d'assurer la publication régulière du Bulletin, mais il est clair que nous sommes encore loin d'une vie financière normale : un effort de propagande et d'extension s'impose.

m 6749
(2) 08
3 new

Le Bulletin a donné lieu à des critiques justifiées : cette mince brochure s'égare trop facilement. Il est décidé qu'à l'avenir les six feuilles d'impression qu'il représente paraîtront deux par deux. Ce procédé offrira les avantages suivants : donner plus de corps à chaque numéro, procurer une économie sur les frais d'envoi et donner un peu plus de place en supprimant un en-tête.

Sur la proposition de M. Gustave Cohen, a été créée une *Bibliothèque des Historiens du Théâtre*, qui a déjà donné de fort heureux résultats : trois volumes ont paru dans le cours de l'année, un quatrième est en préparation ; un cinquième va pouvoir s'imprimer très prochainement, et d'autres projets sont à l'étude. Il nous est permis d'espérer beaucoup de cette collection.

La Société a été représentée par M. R. Lebègue au Congrès international des Sciences historiques de Varsovie, au mois d'août dernier. On trouvera plus loin le résumé de la communication faite en notre nom ; elle a été accueillie par nous écrit notre confrère, avec une attention sympathique et a permis à notre Société d'entrer en relations avec la *Société des Auteurs Dramatiques Polonais*. Le comité s'efforcera de développer l'action amorcée à Varsovie.

Après discussion de l'exposé du secrétaire, l'assemblée est unanime à estimer que l'effort entrepris doit être continué ; un échange de vues à propos des moyens de propagande et d'extension de la Société permet de retenir plusieurs propositions concrètes que le comité s'efforcera d'appliquer au cours du prochain exercice.

On procède ensuite à la nomination du comité définitif en remplacement du comité provisoire qui assura le premier exercice. A ce propos, le secrétaire donne lecture de la lettre de M. Jacques Copeau, déclarant qu'il n'est pas à même de prendre une part active à l'administration de

Société : l'assemblée, obligée de s'incliner devant cette décision, témoigne au créateur du Vieux-Colombier le vif regret que lui cause ce départ, et le remercie d'avoir donné à nos premiers appels l'appui de son nom et de son autorité artistique.

On trouvera plus loin la composition du comité élu pour 1934 et du bureau de la Société.

La séance s'est terminée par une communication de M. Ferdinand Brunot, doyen honoraire de la Faculté des Lettres, membre de l'Institut, sur un curieux épisode de la politique théâtrale de Napoléon I^{er}. Nos confrères en trouveront ci-dessous le résumé.

LA MISSION DRAMATIQUE DE M^{lle} RAUCOURT EN ITALIE

(Communication de M. F. Brunot)

L'ancien régime s'était complètement désintéressé du théâtre comme moyen de propagande française à l'étranger. Il en fut tout autrement à partir de la Révolution : la troupe de la Montansier fut appelée en Belgique par Dumouriez, dans un but politique, et l'influence de ces « missionnaires chantants » fut peut-être plus grande que M. Pirenne n'est porté à le croire.

L'idée fut reprise par Napoléon qui voyait dans le théâtre une force active : en France, il tâcha de l'organiser ; à l'étranger, de le répandre. Talma et d'autres « vedettes », Monvel, M^{lle} Raucourt ; plus tard Damas, M^{lle} Bourgoïn,

M^{lle} Duchesnois, jouèrent, par ordre, en Belgique et aux Pays-Bas, en 1803, puis en 1811, avant et après la fameuse représentation d'Erfurt (1808).

Ne nous faisons pas d'illusions sur l'importance de ces diplomatiques festivités ; même quand les acteurs français ne jouaient pas « devant un parterre de rois », la salle pouvait être emplie surtout par des fonctionnaires ou des militaires. Néanmoins, les représentations étaient suivies également avec attention, avec intérêt au moins, par des éléments cultivés de la population : deux de nos confrères l'ont montré récemment (Voir : H. LIEBRECHT, *Comédiens d'autrefois à Bruxelles*, p. 212 ; J. FRANSEN, *Bulletin* n^o 5, p. 65). Plusieurs dossiers de nos Archives nationales nous font connaître, pour d'autres régions encore, les résultats de cette politique.

En l'an XII, le préfet Boucqueau, dans son *Mémoire Statistique de Rhin et Moselle* (p. 124), croit à l'efficacité de cette propagande, capable « d'influer puissamment sur l'esprit public », et il préconise l'établissement d'un spectacle à Coblenz : « Il n'est pas douteux qu'une troupe de comédiens français, recommandables par leur conduite et par leurs talents, ne méritât, sous ce rapport, la protection et même les secours du gouvernement ».

Si le prestige du théâtre allemand restait, semble-t-il, plus grand à Bonn, les Rhénans de Trèves et de Mayence assistaient avec plaisir aux représentations françaises. Le Conseil général de la Sarre disait, en 1805, du Théâtre de Trèves, ouvert depuis deux ans : « Son influence est incontestable. Il tient lieu d'école pratique » ; et le Conseil demandait un meilleur emplacement et de l'argent pour les acteurs.

Le 10 juillet 1806, Napoléon prescrit la formation de deux troupes « qui représenteront les chefs-d'œuvre, tant

dans la tragédie que dans la comédie du théâtre français », l'une dans les « principales villes de la partie de l'Italie qui est réunie à notre Empire de France », l'autre dans les « principales villes de notre Royaume d'Italie » (Arch. nat., A. F. IV, 1390, art. 1 et 2).

La première séjournera trois mois à Turin, trois mois à Alexandrie, trois mois à Gênes et deux mois à Parme (art. 3) ; la seconde, quatre mois à Milan, trois mois à Venise, deux mois à Bologne et deux mois à Brescia (art. 4).

Le douzième mois sera « employé en voyages » par l'une et l'autre troupe.

Chacune jouera quatre fois par semaine (art. 5).

« L'organisation et la direction de ces deux troupes » étaient confiées, « pendant l'espace de trois années qui commenceront au 1^{er} avril de l'année prochaine, 1807 », à M^{lle} de Raucourt. On la gratifiait de la particule, encore qu'elle n'eût rien de commun avec la famille de Raucourt (maison de Rosières en Lorraine). Elle ne devait engager (art. 7) que « des acteurs français d'un talent reconnu et parfaitement en état de rendre les beautés de la tragédie et de la comédie françaises ».

L'article 9 lui accordait, en raison de l'insuffisance présumée des recettes, 30.000 francs pour chaque troupe et un secours annuel de 50.000 francs pour chaque troupe également. L'article 12 stipulait qu'aucun autre théâtre français ne pourrait être établi dans les villes désignées.

Deux mois après, le 10 septembre 1806, l'administrateur-préfet Nardon écrivait de Parme :

« Je remercie Votre Excellence de l'envoi qu'elle vient de me faire du Décret impérial, qui donne en Italie deux troupes d'acteurs français. Sa Majesté ne pouvait pas adopter un plus grand moyen pour l'instruction et l'esprit public. Les théâtres aujourd'hui, en Italie, étant horrible-

ment composés, ne servent qu'à propager l'indécence, corrompre les mœurs, entretenir (*sic*) le mauvais goût, et conserver les idées du poignard et des passions brutales.

« Mais, Monseigneur, il y a bien loin du 1^{er} avril, et l'automne et l'hiver sont des saisons bien précieuses pour les spectacles qui sont, surtout ici, d'un grand intérêt, et où j'aimerais beaucoup à cultiver les bonnes dispositions des habitants. Son Excellence ne pourrait-elle pas provisoirement me faire avoir, pour Parme et Plaisance, une bonne petite troupe de province, comme un *Opéra-Bouffon*, ou autre chose de ce genre, *pour commencer* ? si le gouvernement faisait quelque chose pour les frais de transport, cette troupe ferait bien ses affaires ici. Avant-hier, toute la ville a couru à une pitoyable représentation du *Siège de Valenciennes* ; il y a trois régimens dans les États, et un grand nombre de Français qui donneront l'impulsion ; d'ailleurs ici, presque tout le monde parle français, et nos habitudes en général plaisent : c'est ainsi que le peuple émerveillé vient de courir huit jours, pour voir des réverbères allumés dont, pour la première fois, je viens d'éclairer la ville.

« Je vous prie, Monseigneur, de prendre ma demande en grande considération : le spectacle est ici fort intéressant, sous beaucoup de rapports politiques et moraux ; dans ce moment nous allons en manquer. M^{lle} Raucourt, elle-même, ne pourrait-elle pas envoyer une troupe ordinaire ? Elle y gagnerait, j'en suis sûr ; on n'est pas riche ici, mais le ton de la Cour a habitué à la dépense, on a beaucoup d'ostentation, de vanité et de luxe, et on aime beaucoup le plaisir. On va au spectacle, comme en France on va dans un salon ». (Arch. nat., F. I. E. 85).

Nous possédons quelques renseignements sur les résultats financiers du premier exercice ; il faut reconnaître qu'ils ne furent pas brillants :

Milan.....	96 représentations rapportent	38.878 francs
Venise.....	63 — —	39.586 —
Brescia.....	21 — —	4.217 —
Bologne....	26 — —	8.813 —
Turin.....	39 — —	10.910 —
Alexandrie.	24 — —	5.291 —
Gênes.....	40 — —	4.408 —

TOTAL... 309 représentations rapportent 112.103 francs
soit en moyenne, moins de 400 francs par représentation.

M^{lle} Raucourt lance alors un appel de détresse :

« Les ordres de Votre Majesté sont exécutés... Milan, Venise, Bologne, Brescia, Turin, Alexandrie et Gênes ont déjà joui de cette nouvelle marque de la sollicitude de V. M. pour ses nouveaux sujets et de son désir de les rapprocher et de les confondre avec la Grande Nation, en leur faisant connaître notre langue et nos chefs-d'œuvre dramatiques et en les familiarisant (*sic*) avec nos habitudes, nos usages et nos plaisirs ».

Mais ces « Reposoirs pour Melpomène » n'ont pas fait fortune. Les fonctionnaires, à l'exception du général Menou, se sont fait donner des loges gratis... « Je suis forcée d'avouer à V. M. qu'excepté à Turin, il m'a fallu lutter seule contre toutes les préventions qui existent... contre tout établissement français.

« Aux comédiens italiens, le vice-roi vient d'allouer 30.000 francs avec le titre de comédiens ordinaires de S. M.

« Combien il est plus nécessaire de soutenir le théâtre français ! »

Napoléon accorda, en 1807, une subvention supplémentaire de 70.000 francs.

En chiffres ronds, l'entreprise avait donc coûté 230.000 francs et laissait un déficit d'environ 120.000 francs. Nous

ignorons si elle fut continuée et dans quelles conditions. En tout cas, le premier échec en dit long sur les dispositions des habitants des villes visitées ; mais nous n'en avons pas moins là une preuve curieuse de l'importance que Napoléon attachait à l'influence des comédiens et du théâtre à l'étranger.

CONGRÈS INTERNATIONAL DES SCIENCES HISTORIQUES

(Varsovie, août 1933)

**Résumé de la communication faite par M. Raymond Lebègue
au nom de la Société**

La Société des Historiens du Théâtre, fondée en 1932 à Paris, s'est proposé de grouper tous ceux qu'intéresse la vie théâtrale sous tous ses aspects et de faciliter une collaboration féconde entre les chercheurs et les techniciens de la scène. Elle voudrait élargir dès maintenant cette œuvre commune en proposant de l'établir sur le plan international. Le théâtre est un agent actif d'échanges intellectuels et artistiques : cela est surtout visible si l'on ne considère pas uniquement la littérature dramatique, mais l'ensemble complexe des techniques concernant la réalisation scénique, décor, jeu, déclamation, chant, musique, danse, etc.

Comment ces échanges s'établissent-ils ? Par les écrits, par le contact personnel des hommes, par la représentation des œuvres.

I. *Les écrits.* — Il serait bien souhaitable qu'on établît dans chaque pays, et, si possible, sur un plan uniforme, une bibliographie des œuvres dramatiques étrangères, comprenant, à côté des éditions du texte original, les traductions, adaptations, imitations, ainsi que les études critiques suscitées par ces œuvres dans le pays. Il y aurait à faire le même travail pour les ouvrages théoriques, sur la déclamation, la mise en scène, la machinerie et, généralement, toutes les techniques spéciales.

II. *Les relations personnelles.* — Il faudrait recueillir avec soin tous les souvenirs que les artistes, comédiens, musiciens ou décorateurs ont laissés dans les pays étrangers où ils ont séjourné ; faire une propagande active auprès des détenteurs de ces souvenirs pour qu'ils les fassent

connaître. Il faudrait, toutes les fois que ce serait possible, reconstituer l'histoire de leurs voyages ; et ces travaux devraient également être répertoriés.

III. *Les représentations.* — Nous ne possédons que des travaux fragmentaires sur les troupes étrangères ; il serait utile de rechercher et de signaler toutes leurs traces, d'établir dans quelles circonstances, par qui, dans quel but elles ont été appelées ; de chercher à savoir quelles relations elles eurent avec les troupes concurrentes, avec la population ; de faire l'histoire de leurs succès, et encore bien plus celle de leurs échecs, qui est autrement instructive.

Ces recherches comporteront presque toujours des enquêtes dans le pays d'origine des artistes et dans les pays étrangers qu'ils auront visités. Pour faciliter ces travaux parallèles, on croit pouvoir proposer les moyens suivants :

1^o Il serait établi, sous les auspices du Comité international des Sciences historiques, une liste par pays des sociétés, instituts, musées, bibliothèques, etc... consacrés à l'histoire théâtrale ;

2^o Chaque formation désignerait à chacune des formations sœurs un de ses membres comme correspondant attitré ; ce correspondant recevrait d'office et gratuitement toutes les publications de la société avec laquelle il entretiendrait des relations ;

3^o Tout document intéressant un étranger serait envoyé avec une traduction à la formation correspondante de son pays d'origine ; celle-ci devrait donner à ce document toute la publicité compatible avec ses ressources, provoquer dans son pays les recherches complémentaires et faire part, en réciprocité, des résultats obtenus ;

4^o Le Comité international des Sciences historiques serait prié de créer dans le programme des congrès à venir une section spéciale d'histoire du théâtre, cette discipline, entendue comme il convient de le faire, tenant à la fois à l'histoire des institutions, à l'histoire économique et sociale, à l'histoire des idées, à l'histoire des lettres, des arts, des langues, sans rentrer exactement dans aucune de ces sections. Pareille prière serait adressée aux comités organisateurs des congrès nationaux, à qui l'on demanderait également de faire largement connaître ceux de leurs programmes où figureraient des questions relatives à l'histoire théâtrale.

La Société des Historiens du Théâtre pense que ces dispositions, relativement simples, appliquées dans un esprit de sympathie et de confraternité scientifique, avec un sincère désir de compréhension mutuelle, pourraient servir la science et sa mission de concorde humaine.

TALMA ET LA COMÉDIE FRANÇAISE EN HOLLANDE EN 1811 D'APRÈS UN TÉMOIN

(Voir notre Bulletin, t. I, n^o 5)

II

Comme Hollandais et comme acteur, Jelgerhuis avait de sérieuses raisons de ne témoigner aux comédiens français qu'une sympathie assez tiède.

Ils arrivaient au lendemain du coup de force qui avait fait des Provinces-Unies des départements français, gouvernés par des Français. Cette annexion — quelles que soient les circonstances qui l'avaient rendue possible — devait blesser douloureusement un peuple qui avait jadis consenti, pour conquérir et sauvegarder son indépendance, tant d'héroïques sacrifices. Or, les représentations françaises devaient servir à fêter l'arrivée du nouveau maître ; le gouverneur général des ci-devant Pays-Bas, Charles-François Lebrun, duc de Plaisance, et ses collaborateurs, les préfets de Celles et de Stassart, ne négligèrent rien pour donner aux augustes voyageurs, dans la ville d'Amsterdam, l'illusion d'un accueil enthousiaste.

Par un arrêt du 4 septembre, le maire fut chargé d'exposer au Conseil municipal « qu'il convenait que la troisième ville de l'Empire se montrât digne de ce titre éminent en recevant ses souverains avec toute la pompe et tout l'éclat qu'elle pourrait déployer ». Amsterdam devait offrir à LL. MM. un souper et un bal dans la salle de « Félix Meritis ». Le maire devait faire exécuter d'anciens jeux, s'il y en avait. Le 5 octobre, autre oukase où il est dit : « On ne peut assez faire pour donner à LL. MM. les témoignages des sentiments qui animent les habitants de cette bonne ville ; l'impression que feront sur leur esprit les démonstrations de l'allégresse publique donnera lieu à répandre davantage encore les bienfaits qu'on doit attendre de leur présence dans ce département. Je ne puis donc que vous inviter à mettre plus de profusion dans les décorations qui doivent orner toute la route que tiendra le cortège, lorsque LL. MM. feront leur entrée dans cette ville. Vous aurez aussi soin qu'il y ait des guirlandes de verdure de maison en maison et surtout que des pavillons aux couleurs de l'Empire flottent à toutes les maisons. Le

Kalverstraat (rue des Veaux) doit en être couvert et les murs décorés autant que possible de draperies aux couleurs de France ».

Pour stimuler l'enthousiasme médiocre des habitants d'Amsterdam, il est arrêté dans le programme des « Fêtes et Réjouissances publiques » que dans cinq quartiers divers de la ville on fera des distributions gratuites de vin et de « comestibles » ; cette distribution se fera sous forme de loterie : 20.000 billets seront distribués. Il y aura des spectacles gratuits aux théâtres Français et Hollandais. Une somme de 1.000 francs sera payée à chacune des directions à titre d'indemnité.

Pour l'organisation du spectacle de Talma et ses camarades, MM. les Préfets agirent à peu près comme en pays conquis. Le 23 septembre 1811, de Celles mettait à la disposition de la direction du Théâtre Français d'Amsterdam qui devait arranger les représentations de ses confrères de Paris, la salle, les costumes et les décors du Théâtre Hollandais, théâtre provisoire en bois, construit sur le Leidsche Plein, après l'incendie de 1772 qui avait détruit l'ancienne salle des comédiens hollandais. La troupe française jouait ordinairement dans son théâtre situé près de l'Amstel, sur le Marché aux Pois. Il fut, à la vérité, prescrit de ne pas faire cesser tout à fait les représentations de la troupe néerlandaise, mais elle ne recevrait aucune indemnité. C'était en user bien cavalièrement à l'égard d'une troupe de valeur comme celle des Hollandais.

Elle comprenait en effet quelques-uns des plus célèbres comédiens du temps : la grande tragédienne J.-C. Wattier, femme de l'architecte B. W. Ziesenis ; Andries Snoek, admirable tragédien également ; Th.-J. Majofski... Elle avait perdu en 1805 l'Anglais Ward Bingley, qui jouait ses rôles aussi facilement en français qu'en hollandais, et qu'un critique d'art contemporain regardait comme le plus grand acteur qu'il eût connu. C'est à lui que Johannes Jelgerhuis avait succédé. S'il avait, lui comme ses camarades, éprouvé quelque humeur contre les intrus, faudrait-il s'en étonner ?

S'il fallait en croire la presse, les représentations auraient été un triomphe... pour les souverains. Le 11 octobre, le bruit avait couru que l'empereur et l'impératrice assisteraient à la représentation ; on ne fut détrompé qu'à neuf heures du soir. Un collaborateur du *Courrier d'Amsterdam* nous peint en ces termes la déception publique :

« Quelque chagrin que m'ait fait ce contretemps, en y réfléchissant bien, j'y trouve un sujet de joie ; certes, l'empereur ne nous aurait pas privés de sa présence s'il n'avait eu que peu de jours à nous accorder,

et l'on peut en conclure que nous posséderons quelque temps par nous ce héros que nous adorons et qu'on nomme en Hollande : *Le Dieu de l'Avenir.* »

Le dimanche 13 octobre, nouveaux détails sur cette visite manquée

« La salle était éclairée d'une grande quantité de bougies, et toutes les personnes présentes au spectacle étaient ornées de lierre et de branches de palmier. On a donné à cette occasion une jolie petite pièce intitulée *Le Chantier de Sardam* ou *L'Impromptu Hollandais*, vaudeville en un acte. L'intrigue de cette pièce, comme celle de toutes les pièces d'occasion, est tout à fait simple et ne nous offre que les habitants du village de Sardam se réjouissant de la présence du plus grand des monarques dans la ville d'Amsterdam, et se flattant de l'espoir de recevoir bientôt leurs augustes souverains dans leur village ; mais les accessoires ravissaient les spectateurs ; un pas dans lequel les filles du village formaient les mots de « Vive Napoléon ! Vive Marie-Louise ! » en guirlandes de fleurs, a excité un enthousiasme général ; les couplets sont spirituels et parfaitement bien tournés ; ceux-ci, entre autres, ont été redemandés

Air : J'ai vu partout dans mes voyages

*Il ne faut pas qu'ça vous étonne,
Quoique ça soit bien étonnant,
Car jamais on n'a vu personne
Comm'lui marcher à pas d'géant :
Le s'cret dont sa marche se couvre
A causé plus d'un quiproquo ;
Un jour on le croyait au Louvre
Quand il était à Marengo (bis).*

*Les Anglais qui pour leur patrie
Ne forment que des projets vains
Méconnaissent de son génie
Et les calculs et les desseins.
Par celui qui gouverne au Louvre
Quels obstac' ne s'raient aplanis ?
Un jour ils le verront à Douvres
Quand ils le croiront à Paris (bis).*

« Quoique l'auteur n'ait point été demandé, chose à laquelle on n'est point accoutumé ici, nous ne saurions nous dispenser de communiquer à nos lecteurs que c'est M. Chazet, auteur de plusieurs ouvrages de ce genre ; du reste, la pièce a été fortement applaudie d'un bout à l'autre

Le 12 octobre, le couple impérial assiste réellement à la représentation. Écoutons encore le *Courrier d'Amsterdam* :

« A huit heures et demie, LL. MM. sont entrées dans leur loge, et cette fois le spectacle était dans la salle ; c'était un coup d'œil magnifique que celui d'une immense assemblée se levant tout entière, répétant ces cris spontanés de « Vive l'Empereur ! Vive Marie-Louise ! » et agitant dans les airs des branches de lauriers ; lorsque l'enthousiasme des spectateurs a permis d'entendre autre chose que leur voix, l'orchestre a exécuté l'air : *Où peut-on être mieux...* Les cris de « Vive l'Empereur ! » ont éclaté de nouveau, et Sa Majesté s'est penchée sur le bord de sa loge, et semblait dire, par son sourire affectueux : « Oui, je suis au milieu de mes enfants ».

« Talma et M^{lle} Duchesnois ont joué avec leur talent accoutumé, mais, par respect, on ne les a pas applaudis à la fin de chaque acte ; les témoignages de la joie publique se manifestaient par des explosions unanimes que rien ne pouvait comprimer et qui se renouvelaient d'une manière si vive que LL. MM. pouvaient facilement s'apercevoir qu'elles étaient en France. Après le 4^e acte, l'Empereur et l'Impératrice se sont retirés. LL. MM. avaient été accueillies par l'allégresse et le bonheur, elles ont été reconduites par la reconnaissance et le regret. »

Le *Courrier d'Amsterdam* ne nous dit pas si à cette représentation collabora M^{lle} Millière, une danseuse parisienne qu'on avait fait venir exprès et qui devait danser avec M^{lle} Polly, danseuse du Théâtre Hollandais. On a pu voir d'ailleurs qu'au milieu de ses flagorneries, le gazetier mentionnait à peine les artistes ; il n'avait eu d'oreilles que pour les acclamations « spontanées » qui avaient salué les souverains.

Dans leur baraque, sur le Leidsche Plein, les comédiens hollandais se piquèrent d'émulation ; ils jouèrent des pièces du grand répertoire français où ils avaient l'occasion de montrer les talents de leurs principaux camarades : *Abufar* (5 octobre), *l'Abbé de l'Épée* (7 octobre), *Hamlet*, de Ducis (9 octobre), au lieu de *Amélie* ou *Le Duc de Foix* qui avait été annoncé. Le 23 octobre, l'Empereur avait daigné assister à la représentation. On donna *Phèdre*, précédée d'une pièce de Pigault-Lebrun : *L'Épreuve* ou *Les jeunes mariés*. Bien qu'il ne comprît pas le hollandais, Napoléon fut tellement enthousiasmé par le jeu de M^{me} Wattier-Ziesenis qu'il la nomma sur-le-champ pensionnaire du Théâtre Français, avec une pension de 2.000 francs.

Tout porte à croire que les acteurs hollandais avaient voulu montrer qu'ils pouvaient soutenir la comparaison avec leurs rivaux. Du moins

les notes de Jelgerhuis mettent continuellement les deux troupes en parallèle et, en bien des cas, c'est à ses compatriotes qu'il donne la palme. Mme Wattier dépasse, et de bien loin, M^{lle} Duchesnois ; tout en elle est « bienséance pittoresque » ; si, dans *Rhadamiste et Zénobie*, l'actrice parisienne lui paraît moins mauvaise, « c'est peut-être, ajoute-t-il peut-être, galamment, parce que je ne la pouvais comparer à notre Wattier dans ce rôle ». Talma lui-même paraît inférieur parfois à Andries Snoek, en particulier dans le rôle d'Orosmane. Passé et Ward Bingley ne le cédaient pas non plus au grand tragédien. On sent fort bien, dans ces notes, que l'amour-propre national, un peu piqué, cherche à se défendre.

Mais on aperçoit également un désaccord d'un tout autre genre et plus intéressant pour l'histoire théâtrale. Jelgerhuis qui est peintre, est choqué de toutes les erreurs, fautes et contresens que commettent les Français, dans tout ce qui regarde la mise en scène et le costume. Fasté de mauvais goût, respect insuffisant de la vérité historique, même de la vérité matérielle la plus élémentaire ; voilà ce qu'il reproche constamment à tous, à Talma comme aux autres. Aricie, dans *Phèdre*, portait une robe de gaze blanche pailletée et bordée d'or, un sous-vêtement de coton blanc également garni de bordures d'or. « Comment peut-on errer aussi grossièrement ? J'aurais crû que ces gens qui sont parfaits, auraient supprimé tout ce clinquant ». Le costume d'Oreste portait également des bordures par trop éclatantes, il était d'ailleurs plus romain que grec. « Je ne crois pas, ajoute Jelgerhuis, que les Grecs portaient des barbes aussi longues que les Romains » et il remarque également qu'Achille était blond et que Talma, dans *Iphigénie*, le représentait avec une perruque noire. Même faute dans *Zaïre* : Orosmane était habillé et chaussé en rouge, alors que le vert est la couleur des descendants du Prophète. Hamlet était vêtu en Polonais et non en Danois. Il est vrai que, dans cette pièce, Jelgerhuis l'avoue, les costumes des Hollandais n'étaient pas plus exacts, encore qu'ils fussent tout différents.

Ce qui choquait plus encore, c'était de voir les comédiens français négliger complètement les indications les plus précises, les plus formelles de l'auteur : Zaïre, au dernier acte, mourait sur la scène, alors que Voltaire écrit qu'elle tombe dans la coulisse. On faisait bon marché du décor lui-même : les acteurs pénétraient par les murs, entraient en scène entre deux portants, bien qu'il y eût des portes : « L'art de la peinture défend aux acteurs de passer par les coulisses et l'autorité de la peinture est extrêmement grande sur la scène ! »

Il est assez piquant de voir adresser de pareilles critiques à l'un des acteurs qui contribuèrent le plus à faire respecter la vérité historique sur

la scène française. Remarquons toutefois que Jelgerhuis n'attaque pas ici Talma isolément, mais bien la troupe française en corps, et pour ainsi dire la tonalité générale de sa mise en scène ; or, il est clair que le grand acteur pouvait être contraint à des concessions, même regrettables, pour ne pas faire tache, pour rester d'ensemble avec ses partenaires. Mais il reste que les acteurs hollandais avaient sur des questions de *costume*, au vieux sens du mot italien, des idées plus avancées, plus révolutionnaires même que celles des Français. Firent-ils leurs remarques sur-le-champ ? Ce n'est pas impossible, et l'on peut croire que les Français en firent sur-le-champ leur profit. Comment s'expliquer autrement que, dans *Rhadamiste et Zénobie*, le 10 octobre, huit jours après leur début, ils avaient renoncé à leurs intempestives dorures, ce que les *Souvenirs-Esquisses* notent avec satisfaction ?

J. FRANSEN.

FRAGMENT D'UN MIRACLE DE THÉOPHILE

A Grace Frank.

La légende de Théophile, le moine renégat par ambition, rédigée d'abord en grec, puis traduite en latin, eut en français une grande popularité. De nombreuses versions en langue vulgaire en sont connues (1) : la plus célèbre est le *Miracle* que Rutebeuf écrivit vers le milieu du XIII^e siècle. Il est peu probable que cette rédaction, malgré les qualités que les historiens de la littérature des quarante dernières années se sont plu à lui reconnaître, ait eu un grand succès ; elle ne nous est parvenue intégralement que dans un seul manuscrit. Cependant, et peut-être grâce à une influence iconographique (2), la légende de Théophile continua à être représentée pendant tout le moyen âge et jusqu'à la Renaissance, alors que le texte de Rutebeuf était complètement oublié. On citait quatre représentations ; le fragment que nous publions nous permet

(1) Grace FRANK, *Le Miracle de Théophile, Classiques du Moyen Age*, asc. 49 (1925), p. VI.

(2) MALE, *L'art religieux au XIII^e siècle*, 4^e édit., p. 306 et suiv. ; Idem, *L'art religieux à la fin du moyen âge*, 2^e éd., p. 201.

d'en ajouter une cinquième : ce sont celles données à Aunai (Eure-et-Loir) en 1384, à Paris, au Collège de Navarre en 1426, à Caen entre 1502 et 1510, à Limoges en 1533, et au Mans en 1539. Il y en eut évidemment d'autres dont le souvenir n'a pas été conservé par les archives ou qui nous sont inconnues.

Depuis une dizaine d'années, nous possédons un cahier de quatre feuillets qui donne la fin (environ la moitié) d'un court miracle de Théophile, composé, dit l'explicit, et joué à Caen. Il nous a semblé intéressant de le publier bien qu'il n'ait aucune valeur littéraire.

Encore qu'on ne l'ait guère remarqué, Caen fut à la fin du xv^e et au début du xvi^e siècle un centre de représentations théâtrales et ceci à cause de ses collèges et de son université. L'Épiphanie, les fêtes de sainte Catherine et de saint Nicolas étaient prétextes à farces et moralités (1). Les protestations politiques et même religieuses des étudiants s'exprimaient par des farces, ainsi celle des *Pates ouaintes à sept personnages* (2) (1492) et celle de l'*Hérésie* (3) (1544). Il en est d'autres, des toutes premières années du xvi^e siècle, sur lesquelles nous reviendrons bientôt : le *Voyage et pèlerinage de sainte Caquette*, composé à Caen, et surtout la *Cene des dieux* ou *Convivio Saturni* qui est le type des réjouissances académiques.

Notre fragment sort des presses de Jehan Trepperel I^{er}, grand imprimeur parisien de textes français et de pièces de théâtre (4), qui demeura rue Neuve Notre-Dame pendant les années 1502 à 1510.

Le *Miracle* est rédigé en huitains décasyllabiques rimant ababbcbc, cdcdde, etc. (str. I-VI, XV-XIX) et abababab (str. VII-XIV).

THÉOPHILE

I	
Le fruit d'amours de immence oudeur rempli	fol. 1 r ^o
Qui le jaloux punais a suplanté	
Pour mieulx estre d'amours l'œuvre accompli.	4

(1) GOFFLOT, *Le Théâtre au Collège*, p. 4-5.

(2) *Ibid.*, p. 10.

(3) PRENTOUT, *La Réforme en Normandie*, *Revue historique*, t. CXIV (1913), p. 303.

(4) *La Moralité du sacrifice d'Abraham*, *La Farce d'Estourdi et Coquilart*, *La Sotie des sotz escornez*, *La Sotie des sotz qui corrigent le magnificat*, *La Sotie des rapporteurs*, *La Sotie des sotz fourrez*, *Les Menus propos*, *La Farce de Pathelin*, etc.

- Foulx amoureux, pensez, je vous suppli,
De n'aimer plus par amour que ma dame,
Car elle rend à l'amand assimpli
Le gré du cueur et le salut de l'âme. 8
- II Ses haigneurs hait et elle ame qui l'ame,
D'elle on jouit a tout heure qu'on veult,
Voire s[o]uple, mais qu'on soit sans diffame,
Car autrement [.....] jouir n'en peut. 12
Vien a elle qui de ces amours doeult
Soit bea[u], soit laid, d'aucun ne soit desgoust,
Vielz et jeunes egallement recueult,
Mais que de bon cueur a elle on se adjoust. 16
- III Povre, riche suffisaument engouste,
Il ne s'en va ame d'elle escondit
Ne son amour or nē argent ne couste,
Tous ont gratis qui a elle ont redit. 20
En detestant mon grant peché mauldit,
Le faulx juif n'a gueres ars m'a fait faire
Que partir vois les biens dont suis perdit
A tous povres filz y peuvent satisfaire. 24
- IV Mais premier fault, sans que plus je difaire
Ou me empesche de faire quelque aultre œuvre,
Que l'evesque ce miracle refere
Et devant tous le miracle descouevre, 28
A celle fin que devocion œuvre
Les cueurs de tous de plus en plus aimer
Celle par qui est fait le grant memore
Admirable tant en terre que en mer. 32
- V
.....
Si vous supplie que facez proclamer v^o
Prestres et lais et tous jeunes et vieulz 36
Car quant le cas auront devant leurs yeulx
Dont devant tous vueil faire l'ouverture
Il n'en vauldront dorenavant que mieulx,
Mais qu'ilz mettent a entendre leur cure. 40

L'EVESQUE

- VI En ce parquet, lieu de judicature,
Comme de clers et autres assistens
Conte ton cas et dis ton aventure
Puisqu'en public declarer tu l'entendz. 44
Je me fie bien et surement m'attens
Qu'il n'y a pas meilleur conseilz sur terre
Comme en avons en Cecille en ce temps
Pour opiner s'on leur en veult requerre. 48

THÉOPHILE

- VII O reverend pere en Dieu, vueillez croire
Les merveilles que confesser vous viens
Tout a genoulx pour indulgence acquerre
De l'offence qu'en mon ame soustiens. 52
Bien vous souvient que après Dieu, qui n'erre,
Eut appellé vostre ansesseurs des siens,
On me voulut pourvoir de sa defferre
Que refusé indigne de telz biens. 56
- VIII Et cel a fait le clergé en commun,
L'archevesque pour vous interpellèrent,
Et lors feustes par la voix de chascun
Evesque fait par quoy vous compererent. 60
Bien tost après, pour complere a quelcung,
Aucuns de ceans par devers vous allerent
Vous suppliant me desposer pour ung
..... 64
- IX
.....
Ainsi que abit o qui nul n'est propice 2 r^o
Tout a par moy, souventesfois plouroye 68
L'ambicieulx feu d'ardante avarice
Tant me brusla pomon, cueur, rate et foye
Qu'au deable feist hommaige et sacrifice
Pour recouvrer ce que perdu avoye. 72

- X Par le moyen du satanique ebrieu
 Qu'on a bruslé a bon droict puis n'a guere,
 Je renié cresse, baptesme et Dieu
 Et sa sainte pure immaculée Mère, 76
 Et fus contraint, ains que partir du lieu,
 Les piez baiser au dyable, ort adversaire,
 Dont me couvient, pour parfaire le jeu,
 De mon propre sang lettre luy en faire. 80
- XI Le lendemain me feistes appeller,
 Mais qui vous meut a ce, je ne sais pas,
 Combien que croy, ja ne le veulx sceller,
 Que le deable besongna sur ce pas 84
 Et fus remis pour signer et sceller
 En l'office par cauteleux pourchas.
 Vous scauroit on au monde reveler
 Plus horrible ne detestable cas ? 88
- XII Bientot après que eux tel vice commis,
 Et restabli fus en mon vicariat,
 Dieu qui..... 92

 96
- XIII

 100
 Et ledit temps e[t] lapsé audit estre v^o
 Me reporta mon damnable instrument
 Qu'elle m'a mis sur mon cueur, de sa dextre,
 En memore de mon raquittement. 104
- XIV Si vous supplie, mon pasteur ordin[aire],
 Qui huy m'aves ouy de confession,
 Que me donnes soubz le Dieu debonnaire
 De mon peché plaine remission 108

Et l'amende du cas[...]arbitraire
Gaige a vostre bonne discretion
Aussi qu'aves le cas ouy retraire,
A jointes mains prie absolution. 112

L'EVEQUE

XV Considéré que par contriction
T'es confessé en partie satisfaite,
Sur toy vienne la benediction
De Jesucrist salutaire et parfaicte, 116
Tenant son lieu de l'offence qu'as faicte
Plaine absolute te donne a l'examen.
Ne peche plus, a servir Dieu t'affaicte.
In nomine patris et filii et spiritus sanctis. Amen. 120

LE PREMIER CHANOINE

XVI O qu'il fait [...]un tel lamen
Avoir en la 124
.....
.....
.....
.....
..... 128

THÉOPHILE

XVII 132
.....
.....
.....
.....
Et que serves de cueur courtois et doux 3 r^o
Juc a la mort Marie la noble dame. 136

XVIII Gardés vous bien qu'ambition n'enflamme
Vos courages par son art envieux,
Car c'est celle qui Zabuloz l'infame
Au fons d'enfer fit decendre des cieulx, 140

Et celle qui le fruit pernicieux
A Adam fist et a Eve entreprendre,
Celle par qui nomma l'ambicieux
En son propre gibet se fist suspendre, 144

XIX Celle qui fist a Judas Jhesus vendre,
Et au[x]prest[r]es de la loy acheter
Que par elle jugea Pilate a pendre
En dure croix pour tous nous racheter. 148
Moult d'aultres maux en pourrois relater,
Mais, pour present, mon exemple suffise,
Par quoy me fist au dyable consacrer
Dont Marie m'a remis en franchise. 152

L'EVESQUE

XX A Dieu soyés qui gloire repromise
Vous ottroie Théophile penitent,
Et pour louer la Vierge...
Chascun... 156

Ci finist l'exemple tressinguliere de Theophile a l'exaltation v^o
de la Vierge glorieuse nouvellement composee a Caen, redigee
en personnages et sens moral, jouee audit lieu. Imprimé à
Paris par Jehan Trepperel, demourant à la rue neuve nostre
dame, à l'enseigne de l'escu de France.

Fol. 4 r^o, blanc.

Fol. 4 v^o, marque de Jean Trepperel, employée depuis 1494 (voir
POLAIN, *Marques*, n^o 167). E. DROZ.

CHRONIQUE

NOTRE BIBLIOTHÈQUE. — Nous avons dû nous borner à mentionner, un peu hâtivement, dans notre n^o 5, le copieux ouvrage que M. Loukovitch a consacré à *La Tragédie religieuse, classique en France*, et qui constitue le troisième volume de notre collection. Il est temps d'y revenir et l'auteur voudra bien nous excuser d'un retard fort involontaire.

Ce livre, qui fait suite aux travaux de M. Lebègue sur la tragédie religieuse de Buchanan à Robert Garnier, comble une lacune. On ne s'était soucié jusqu'à présent de marquer la place de *Polyeucte*, de *Saint-Genest*, etc... dans l'histoire de la tragédie religieuse, et d'établir des rapports entre ces pièces et la vie religieuse au temps de Louis XIII.

M. Loukovitch a traité ce difficile sujet avec beaucoup de science et d'intelligence, et il s'est efforcé de résoudre tous les problèmes qui s'offraient à lui. Il a lu, analysé, jugé les pièces religieuses qui ont été écrites en français et publiées au XVII^e siècle, et aussi celles de Grotius et de Heinsius, et il mentionne quantité d'ouvrages anciens et modernes.

Il a mis en valeur l'élément religieux de certains drames qui précèdent *Polyeucte* et qui ne sont pas à proprement parler des tragédies religieuses : *La Célinde*, *Athénaïs*, *L'Innocent malheureux*. Il publie un important témoignage sur les représentations à Paris, dès 1637, de « comédies de dévotion ». Il cite les opinions qui se heurtèrent au sujet du théâtre religieux ; sur la moralité du théâtre, il fait défiler celles de saint Thomas d'Aquin, de saint François de Sales, de d'Aubignac, etc... Il montre comment on adaptait les sujets religieux aux exigences de la scène et à celles de la doctrine classique.

Mais surtout il a voulu replacer ces pièces dans le grand mouvement catholique du temps et y retrouver l'écho des doctrines religieuses : il évoque les polémiques sur la Grâce, la Compagnie du Saint Sacrement, les dévots et les libertins, les querelles de *Don Juan* et de *Tartuffe*, et il précise la signification religieuse de chaque tragédie biblique ou chrétienne. De *Polyeucte*, il a su faire une étude vraiment neuve, en le rapprochant des conversions qui défrayaient à cette époque les entretiens, et en donnant un commentaire théologique des principales tirades.

Ses chapitres sont bourrés de faits peu connus, de citations, d'analyses de pièces rares. Mais il s'intéresse davantage aux idées générales et il termine par d'intéressantes réflexions sur la grandeur et le déclin de la tragédie religieuse, sur l'esprit classique et l'esprit chrétien.

EXPOSITIONS PARISIENNES. — Aux Archives internationales de la Danse, de mai à juillet 1933, une exposition, organisée par M. Pierre Courthion, sous le titre de « La Danse dans la Peinture et la Sculpture » a présenté des œuvres de grands maîtres, de Jérôme Bosch à Degas, concernant la danse et le mouvement. On y a vu des œuvres de Jérôme Bosch, Poussin, Watteau, Le Nain, Lancret, Pater, Pietro Longhi, Tiepolo, Degas, Carpeaux, Fantin-Latour, Cézanne, Renoir, Rodin, Gauguin, etc.

La seconde exposition, consacrée à l'art photographique, fut ouverte de novembre à janvier. 55 photographes de 12 pays présentèrent 550 œuvres choisies parmi plus de 900 envois. L'exposition avait été faite pour les photographes, et son but était de montrer l'apport de la photo dans la représentation de la danse.

Le 12 janvier s'est ouverte l'Exposition Anna Pavlova, organisée sous la direction de son mari, M. Dandré. On y peut voir des costumes, maquettes, livres, souvenirs, la reconstitution de sa loge, ainsi qu'une reconstitution de la *Mort du Cygne*, due à M. Landau. Trois conférences ont évoqué le souvenir de l'inoubliable danseuse : l'une en russe, par M. Speransky, professeur d'Université ; la deuxième en français, par M. Carol-Bérard, secrétaire général de l'Union des Compositeurs français ; la troisième en anglais, par M. Hischim, un des plus zélés partenaires d'A. Pavlova.

Ensuite, le 23 février, s'ouvrira une exposition qui présentera des œuvres et souvenirs se rapportant à la danse, du XVIII^e au XX^e siècle. On y verra en particulier des ensembles de céramique de Saxe, Sèvres, Copenhague, etc. En mai, enfin, aura lieu le Salon des Peintres et Sculpteurs contemporains ayant traité de la danse dans leurs œuvres. Les meilleurs artistes de notre époque se sont inscrits pour cette manifestation qui promet d'être très importante.

Du 4 au 13 novembre derniers, sous les auspices de la Librairie « Lettres, Arts, Musique », a été exposée à la Galerie Pleyel la curieuse collection d'un wagnérien fervent, M. Roger Commault.

Signalons en particulier un bel ensemble des écrits théoriques de Wagner, en éditions originales, et des documents importants sur les représentations de Bayreuth.

Une autre vitrine réunissait des ouvrages relatifs au mouvement wagnérien en France. Une mention spéciale doit être réservée à une brochure signée Yves Mainor et intitulée : *Athènes et Bayreuth* (1900) ainsi qu'au livre du baron de Vauplane (sous le pseudonyme Eklektik) : *Parsifal et le théâtre de R. Wagner à Bayreuth, représentations de juillet 1883*. Ces deux ouvrages présentent cet intérêt particulier d'avoir été publiés, le premier à Angers, et le second à Marseille. Ce nous est une occasion de rappeler que la diffusion du wagnérisme hors des milieux parisiens est une page curieuse et peu connue encore de l'histoire du goût français.

Il en est une autre, plus fameuse hélas, et quelque peu humiliante pour nous. Mais il faut remercier M. Commault de ne pas avoir voulu

la dissimuler : l'anti-wagnérisme fut montré comme le reste. Caricatures du *Charivari*, de la *Silhouette*, de l'*Eclipse*, nous paraissent, à distance, médiocrement drôles, mais il y a pire : il y a des pièces peu édifiantes sur le *Vaisseau Fantôme* de Paul Foucher et de l'organiste Dietsch et, tout près, on voyait une brochure du 5 novembre 1875, qui « mont en épingle » les peu généreuses rancunes de Wagner contre ce Paris qu'il avait espéré conquérir et qui s'était refusé, sans raison valable. Eh oui ! ce fut là, réflexe déplorable d'amoureux éconduit, mais comme devant ces souvenirs pieusement réunis on se sent porté, non pas à l'excuse, mais au désir, encore mal satisfait, d'un mutuel pardon ! Et c'est une consolation pour qui sait regarder ces vitrines autrement que les badauds, d'y voir le livre de A. de Gasparini, *La Nouvelle Allemagne musicale* (1866) : il est très réservé, sévère même ; du moins il cherche à comprendre, et sa présence est là comme une leçon. — M. F.

CONGRÈS DES SOCIÉTÉS SAVANTES. — Nous avons la joie d'informer nos amis que cinq communications concernant la vie théâtrale en France ont été soumises au Comité des Travaux historiques, en vue du Congrès de 1934 :

MM. Barbé, sur *L'ancienne salle de spectacle « en Nexirue », à Metz* ;
Chenu, sur *Un scandale au Théâtre d'Amiens en 1780*.

Fuchs, sur *La troupe d'enfants de Ch. Bernardy*.

Gaiffe, sur *Une parodie inédite de Zaïre*.

Isnard, sur *L'opéra de François Hébrard à Marseille (1745-1752)*.

La date de publication de notre Bulletin 3-4 ne nous permettant malheureusement pas de faire connaître en temps utile la décision du Comité ni, le cas échéant, la date à laquelle ces communications seront présentées ; mais nous ferons tous nos efforts pour que nos confrères et nos amis puissent être informés.

DEUX CONFÉRENCES. — Notre confrère M. Paul Blanchart a fait, le 17 décembre dernier, dans la salle des fêtes de la Bourse du Travail de Troyes, sous les auspices du Cercle Populaire, une conférence intitulée : *Coulisses et tréteaux du XVIII^e siècle, du Théâtre de la Foire à l'Opéra-Comique*. Cette causerie devait précéder une représentation de *l'Amant bourru*, un des plus populaires parmi les opéras-comiques d'il y a cent cinquante ans. La représentation dut être remise par suite de l'indisposition d'un des interprètes ; espérons que cette amusante restitution ne sera pas abandonnée et que nous aurons prochainement le plaisir d'en reparler.

Le 14 janvier, à la Sorbonne, notre confrère M. H. Chenu a fait, sous les auspices de la Société « La Picardie » présidée par M. Georges Truck, une conférence applaudie sur « les jeux et les jouets ».

Rien, disait Ampère, n'est plus instructif que l'histoire des jeux pour l'histoire de l'espèce humaine. Ce ne sont pas les historiens du théâtre qui le contesteront ! A l'origine des jeux, il y a l'instinct d'imitation de l'enfant, premier germe de l'instinct dramatique.

Parmi tous les jouets, il en est un, le plus ancien peut-être (puis on le retrouve dans les tombes égyptiennes) et qui mérite une attention particulière : la poupée et sa « descendante théâtrale », la marionnette. Dans les fort belles projections qui accompagnèrent l'attachante causerie, nous vîmes, à côté d'une série qu'on pourrait intituler *Les jeux dans l'Art*, une autre série, d'un grand intérêt documentaire, sur les théâtres de Séraphin, de Maurice Sand, de Lemer cier de Neuville, sur les curieuses marionnettes sans fil de Holden, qui parurent à la foire d'Amiens il y a quarante-cinq ans, enfin sur le théâtre de pupazzi créé par un répé titeur et des élèves du Lycée d'Amiens, en 1898.

M. Ch. nous permettra de regretter qu'il ait parlé un peu rapidement du populaire Lafleur ? Il est vrai que, parlant à des « pays », il pouvait se faire entendre à demi-mot. Mais si quelque jour notre confrère vou lait parler tout spécialement de Lafleur aux lecteurs du Bulletin...

LE MANOIR DE LA SOUBRETTE. — Notre confrère, M. Paul Blanchart, nous ayant fait la gracieuse surprise de signaler, le 21 décembre dernier, notre Société aux auditeurs de la T. S. F., sa causerie nous a valu la communication suivante :

M. Champrosay de la Monneraye, à Argenton, nous signale qu'il est actuellement chargé de vendre le manoir du Grand-Poussendre, aux confins des communes de Bons-Tassilly et de Sousmont-Saint-Quentin (Calvados). Ce manoir fut jadis la propriété de Rolland Fouquet-Dulonboy, capitaine aux Gendarmes Dauphin, lequel épousa, peu après 1781, Marie-Élisabeth Joly, une jeune actrice des troupes Montansier, qui venait d'être reçue à la Comédie-Française, pour tenir l'emploi des soubrettes.

Marie Joly ne quitta le Théâtre Français qu'en 1797, à l'automne ; elle eut cinq enfants, dont deux filles qui furent ses élèves et jouèrent à côté de leur mère lors de sa représentation de retraite. Elle mourut à trente-sept ans, le 5 mai 1798, d'une maladie de poitrine contractée à Sainte-Pélagie, pendant la Terreur. Sa tombe, monument de « sensibilité » préromantique, se trouve dans une enclave du domaine du

Grand-Poussendre, dans le site pittoresque de la Brèche-au-Diable, à quelque 600 mètres de la route nationale Caen-Falaise-Argentan. L'endroit s'est appelé depuis « le Mont Joly ». Le manoir a conservé la chambre de l'actrice avec son portrait et celui de son mari.

La soubrette du Théâtre Français fut liée, par des liens fort tendres, avec Fabre d'Églantine ; l'histoire de leurs amours et de leur très orageuse rupture a été contée par P. GINISTY (*Mémoires et souvenirs de Comédiennes*. Voir G. LENOTRE, *Le Temps* du 12 mars 1914). M. Paul Tisseau a consacré également une étude à cette actrice (Paris, *La Bonne Idée*, 152, rue de Vaugirard, 1928 (imprimerie de Vaugirard), avec préface de Funck-Brentano).

Puisse un acquéreur, ami du théâtre, recueillir et conserver les souvenirs de celle qui fut un jour, non sans talent, Dorine ou Lisette !

MÉLANGES VIANEY. — Les amis et les élèves de M. Joseph Vianey, professeur de Littérature française et doyen de la Faculté des Lettres de Montpellier, ont formé le projet de lui offrir un volume de Mélanges, à l'occasion du quarantième anniversaire des débuts de son enseignement à l'Université de Montpellier.

Ce volume paraîtra vers la fin de 1934 ; le prix de souscription est fixé à 60 francs, port compris. La souscription sera close le 1^{er} avril prochain. Prière d'envoyer les adhésions le plus tôt possible à M. Pierre Jourda (*Mélanges Vianey*), 10, rue Pila-Saint-Géli, Montpellier (Hérault). Chèques postaux : 9-256, à Montpellier.

Six des articles annoncés concernent l'histoire théâtrale :

Jean CATEL (Montpellier). — *Le Jeu de Robin et de Marion*.

Abbé DECAHORS (Toulouse). — *Une source de Ruy Blas*.

Félix GAIFFE (Paris). — *La publication et les premières éditions de Tancrède*.

Carlo PELLEGRINI (Florence). — *Ippolito Pindemonte, traduttore di Racine*.

Jean PLATTARD (Poitiers). — *Quelques représentations dramatiques à Poitiers en 1667*.

Louis ROUSSEL (Montpellier). — *Une restriction sur Sophocle*.

NOTRE NUMÉRO BIBLIOGRAPHIQUE. — Un déplorable accident matériel nous a fait omettre dans notre n^o 6 deux ouvrages importants :

H. LIEBRECHT. — *Comédiens français d'autrefois à Bruxelles*, Éditions Labor, Paris et Bruxelles, 1933, in-12, 245 pp. et 17 pl. documentaires.

PAQUOT (Marcel). — *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière*. Contribution à l'étude de l'opinion publique et du théâtre en France (Mémoires de l'Académie royale de Langue et de Littérature française de Belgique). Bruxelles et Liège, 1932, in-8, 224 pp., avec index.

Ces deux livres seront signalés dans le Bulletin bibliographique de 1934, à leur place dans le classement méthodique ; mais le secrétaire s'excuse dès maintenant auprès des auteurs de son impardonnable omission. Il prie tous ses confrères de bien vouloir lui signaler toutes les lacunes de ce genre, avec les renseignements nécessaires en vue d'une prompt réparation.

NOTES

SUR LA MISE EN SCÈNE DANS LE BALLET DE 1610 A 1643

Le principal ouvrage sur cette question reste celui de M. Prunières (*Le Ballet de cour avant Benserade et Lully*, Paris, 1914). Nous nous en tiendrons à la distinction qu'il établit entre le ballet mélodramatique, accordant une place plus importante à la musique et se rapprochant ainsi de l'opéra ; le ballet à entrées, « forme lyrique et chorégraphique de plus en plus dépourvue d'intérêt dramatique » ; et enfin la mascarade, comprenant la « multitude des spectacles de cour sans caractère théâtral bien marqué ».

Malgré toute l'obscurité qui règne encore sur l'histoire de l'art chorégraphique, cette distinction nous semble bien pouvoir subsister dans ses traits principaux.

Selon Lacroix (*Ballets et mascarades de cour de Henri IV à Louis XIV*, Genève, 1868), il a été représenté, de 1610 à 1643, 94 ballets, dont 23 ballets mélodramatiques, 60 ballets à entrées et 6 mascarades ; plus 5 ballets qui sont de classement douteux.

Le Décor

Nous laisserons de côté les œuvres pour lesquelles M. Prunières a donné une description complète.

Dans le ballet dansé à Rome (1615) nous savons seulement que la salle

du Palais de Saint-Marc a été curieusement agencée avec des marches en amphithéâtre.

Dans l'*Almanach ou Prédiction véritable* (1631), nous voyons comme machine la Nuit dans un chariot tiré par quatre chevaux noirs et suivie du Sommeil. Sept planètes, par la lumière de leurs flambeaux, éclaireront les spectateurs. Dans la dixième entrée, trois escrimeurs grotesques portaient chacun sur leur tête une autre tête qui devait tourner à chaque coup de coutelas.

Dans le *Ballet des cinq Sens de la Nature* (1633), on voit un magicien fendre d'un coup de baguette une caverne d'où sortiront des grenouilles transformées en cavaliers. Au début, Jupiter descend du ciel avec les cinq Sens.

Dans la *Puissance d'Amour*, une forêt enchantée paraît en l'air.

Dans le *Ballet du grand Démogorgon* (1633), on voit Demogorge descendre du ciel en dansant sur les eaux.

Dans le *Ballet des deux Magiciens* (1636), la moitié de la scène représente une caverne affreuse au milieu de rochers et l'autre moitié fait voir un palais enchanté au milieu d'un beau parterre. Dans la première entrée, un magicien apparaît parmi les feux d'un rocher ardent, d'où il sortira après quelques mesures d'un air.

Dans le *Ballet de la Félicité* (1634), on voyait à la 12^e entrée une machine représentant un feu de joie pour la naissance de Monseigneur le Dauphin : dans la 16^e entrée, une machine représentant une table sur laquelle est une fontaine de vin.

Dans le *Ballet du Triomphe de la Beauté* (1640), la scène est un arc triomphal orné de trophées d'amour avec des palmes et des myrthes enlascées en divers endroits, et sous lequel est une grande mèche peinte en la forme d'un ciel ouvert où paraissent assises les Princesses et Demoiselles du Ballet. Dans la 22^e entrée de ce ballet il paraît un grand nuage duquel sortent quatre amants téméraires qui, après avoir fait leur entrée, retournent dans le même nuage où ils se perdent.

Le Costume

Dans le *Ballet d'Alcine* (1610), nous relevons la description de Messire Gobbemagne : grande cape à manches, chamarrée de clinquant d'argent, bouillons d'or, entre-deux de toile d'argent, etc. La couleur de chaque étoffe est soigneusement indiquée, de même que pour les trois esclaves turcs qui le suivent : lorsque le même personnage est transformé en jeune Maure, on le voit vêtu d'une camisole de dam.

deu, et d'une culotte à la vieille gauloise, avec des canons et autres légances, joignant à la richesse une fantaisie affranchie de tout souci de couleur locale.

Le costume d'Alcine donne un exemple de toilette féminine aussi luxueuse qu'on pouvait se la représenter : robe d'or frisé et bleue, dont les bords étaient enrichis partout de broderies et toiles d'or ; boutons émaillés d'azur, perles, pierreries, rubis, émeraudes ; la coiffure exige à elle seule une longue description.

Le ballet d'Alcine présente comme particularité intéressante, dans ses Entrées de grotesques, l'emploi de mannequins géants. (Entrée de deux pots de fleurs et deux hiboux ; Entrée de deux grandes violettes et deux moulins à vent). Ces mannequins étaient des machines ingénieuses d'où sortaient tantôt les balladins, au nombre de quatre en général, tantôt divers objets. La matière employée pour les construire était de l'osier tressé (*clisse*) que l'on recouvrait d'étoffes précieuses ou du carton couvert de satin. Les grandes ailes mouvantes ainsi que la tête de meunier des deux moulins révélaient tout un art de la machinerie.

Il est certain que les décorateurs accordaient les plus grands soins aux dessins des costumes et à leur richesse, car ils avaient à rivaliser avec le goût des étoffes somptueuses, des pierreries et des métaux précieux qui commençait à se manifester à cette époque parmi les spectateurs et spectatrices des ballets ; sans cela un tel luxe n'aurait pas été nécessaire. Dans une salle dont l'assistance est vêtue sobrement, la scène ne réclame pas, pour attirer l'attention, de telles prodigalités.

Instruments de musique

Voici les indications que nous trouvons sur la composition de l'orchestre dans différents ballets, en laissant de côté l'emploi de certains instruments sur la scène, car il s'agit là plutôt de figurations : dans le *Ballet des Argonautes* (1614), on voit Médée suivie de douze harpies jouant du luth. Pour la *Délivrance de Renaud* (Le discours au vray), on parle d'un grand concert de musique au début du ballet : 64 voix, 28 violettes, 14 luths. Plus loin encore, on trouve un orchestre se composant de 92 voix et de plus de 45 instruments. Dans le *Ballet du Roi* ou *La vieille cour*, ce sont encore les violons et les luths qui forment l'orchestre.

Dans le *Ballet des effets de la Nature*, on trouve un concert de flûtes et une sérénade composée de « toutes sortes d'instruments » de musique.

Les autres instruments incidemment nommés dans les ballets sont la musette, le cornet, le chalumeau, la trompette.

Iconographie

L'ouvrage de M. Prunières contient 16 planches extraites :

- 1^o Du *Ballet de la Délivrance de Renaud* ;
- 2^o Du *Ballet comique de la Reine* ;
- 3^o Des *Fées des forêts de Saint-Germain* (2) ;
- 4^o Du *Château de Bicestre* (2) ;
- 5^o De la *Douairière de Billebahaut* (2) ;
- 6^o Du *Discours au vray* (2).

Outre l'album de dessins de la collection James de Rothschild, mentionné par M. Prunières, l'iconographie du ballet pourrait se compléter par huit autres planches du *Discours au vray* (Paris, Pierre Ballard, 1617, Bibl. Nat.), 27 estampes du ballet des *Fées des forêts de Saint-Germain* (Cab. des Estampes de la Bibl. Nat., Qb 32, 1629, Histoire de France), 32 estampes de la *Douairière de Billebahaut* (*ibid.*), 20 estampes du *Ballet du Château de Bicestre* (Est., Qb 33, 1630).

S. Wilma HOLSBOER.

LA CRITIQUE DRAMATIQUE EN PROVINCE

M^{lle} H. Honorat, étudiante à la Faculté des Lettres de Toulouse, nous communique le curieux « feuilleton » suivant, qu'elle a trouvé dans les *Affiches et Annonces de Toulouse* (n^o 5, 18 janvier 1775). Nous connaissons fort mal, en général, ces réactions des publics provinciaux d'autrefois ; aussi souhaiterions-nous qu'on nous signalât le plus grand nombre possible de documents analogues à celui-ci.

SPECTACLES. — « Lorsque le *Vindictif* parut pour la première fois à Paris, le public fut révolté de l'hypocrisie de Saint-Alban, de sa haine déterminée à tromper son frère, sa sœur et son ami, et à les attirer dans les pièges affreux qu'il préparait à leur confiance et à leur amitié. L'auteur fut obligé d'adoucir le caractère du *Vindictif*, de le montrer moins aux yeux du spectateur et de le faire agir plus souvent derrière la scène ; c'est d'après ces changements qu'on l'a déjà donné trois fois à Toulouse. Sans vouloir nous ériger en critiques, nous pouvons dire,

d'après des personnes de goût, que, malgré les adoucissements dans les traits un peu marqués du caractère du *Vindictif*, il règne encore dans ce drame une sombre horreur ; les passions sont si forcenées qu'elles portent dans l'âme une émotion violente qui la tourmente sans l'intéresser et la remplit de vaines terreurs. Les personnes sensibles ne peuvent pas voir sans effroi le travail d'un scélérat, qui dispose avec artifice, sous le masque des vertus, les horreurs de la haine et de la vengeance. Le caractère du *Vindictif* est trop horrible pour être dans la nature : il ferait détester l'humanité s'il pouvait exister. On ne peut disconvenir que des maximes bien exprimées, des vers heureux, des tableaux d'une touche énergique et d'un coloris brillant, ne rendent des scènes bien intéressantes et ne décèlent dans l'auteur beaucoup de talent. Le but moral que le poète s'est proposé dans cette pièce, c'est « La leçon des maris et l'école des pères ».

Le Vindictif, drame en 5 actes, de Dudoyer de Gastels (1774), fut joué ailleurs en province, notamment à Dijon, par la troupe (circulante) de Galier de Saint-Gérard : qui nous dira si d'autres spectateurs joignirent leurs protestations à celles des Toulousains ?

QUESTIONS ET RÉPONSES

Notre confrère, M. du Peloux, désirerait avoir des renseignements sur le séjour de Jacques-Marie Monvel en Suède, entre 1781 et 1790.

*
* *

Les Marionnettes et la *Tentation de saint Antoine*

S'il est une pièce qui fut populaire sur les anciens théâtres de Marionnettes, c'est bien la *Tentation de saint Antoine*. Quelques lettrés nous ont laissé une relation de ce spectacle qui fit une vive impression sur leur enfance (1).

(1) Victor FOURNEL, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858), p. 115 à 124.

Gaston ESCUDIER, *Les Saltimbanques* (1875), p. 417 à 425.

Charles SARAZIN, Préface d'une *Tentation* (Reims, 1920).

Nous en possédons plusieurs versions (1). Tous les textes retrouvés comportent des couplets empruntés au pot-pourri de Sedaine (2) ; il se pourrait que ces couplets eussent provoqué la version originale du scénario.

Dans le *Séraphin de l'Enfance*, nous trouvons : *La Tentation de saint Antoine*, représentée pour la première fois à Versailles, le 7 novembre 1791. Or, l'illustre Séraphin avait quitté Versailles en 1784, pour débiter à Paris, le 8 septembre, au Palais-Royal. D'autre part, un ouvrage (3) peut citer 140 pièces du répertoire Séraphin sans mentionner la *Tentation*.

La célébrité de la *Tentation de saint Antoine* fut trop grande pour qu'on ne s'efforce pas d'en connaître tous les tenants. On accueillerait avec intérêt tout souvenir ou document s'y rattachant.

Robert DESARTIS.

(1) *Séraphin de l'Enfance*, Metz, s. d. (vers 1860). — *Théâtre des Ombres chinoises*, Paris, s. d. (vers 1872). — *La Tentation de saint Antoine*, Reims (1920).

(2) *La Tentation de saint Antoine*, Londres (?), 1782, sans nom d'auteur.

(3) *Feu Séraphin*, histoire de ce spectacle, 1776-1870 (Lyon, 1875).

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

Année. N° 3

MAI 1934

NOTRE DEUIL

Il y a dix-huit mois, nous commençons à peine à vivre, notre premier numéro allait seulement paraître, quand nous apprenions la mort d'Henry Lyonnet ; aujourd'hui, nous voilà derechef devant une tombe, celle de notre président fondateur, Auguste Rondel.

Après une longue lutte, sa verte vieillesse n'a pu résister au choc violent de janvier dernier. Et pourtant lorsque, après des semaines d'inquiétude, nous l'avions vu regagner Marseille, un peu d'espoir nous était venu ; ses premières lettres marquaient bien encore une grande lassitude, mais, par la suite, il semblait reprendre le dessus ; naguère encore il nous faisait prévoir son retour en octobre... et tout à coup, le mal, en un perfide retour, le terrassait.

Tous ceux — et ils sont légion — qui recoururent à son érudition, à sa complaisance, ou plutôt à son hospitalité, sentiront quelle perte viennent de faire les historiens du théâtre, quel guide précieux, quel homme excellent vient

de nous être enlevé. D'aucuns, au premier abord, le trouvaient froid, car il n'aimait guère les mots inutiles et les protestations vaines. Laconisme d'homme d'affaires ? On se peut. Réserve et comme repliement un peu austère d'une âme très fortement marquée par l'éducation religieuse. C'est plus probable. Toujours est-il que c'était là tout au plus une apparence : dès qu'il avait découvert, même chez des novices, tant soit peu de curiosité sincère pour les études qui le passionnaient, quelle sympathie agissante et chaleureuse ! Comme il dispensait généreusement, avec les trésors de sa bibliothèque, l'incalculable richesse de son amitié !

Quoi qu'on fasse, on ne pourra parler de lui sans que le verbe aimer revienne et s'impose, car c'est là le secret profond de son œuvre : la noble tâche à laquelle il s'est donné pendant près d'un demi-siècle, avait été choisie par amour uniquement. Fils et petit-fils de banquiers, Auguste Rondel né en 1858, entré onzième à Polytechnique en 1878, prenant à vingt-trois ans sa part dans la gestion des affaires paternelles ; et, lorsque, le 9 juin 1918, il prenait séance à l'Académie de Marseille, M. José Silbert, directeur en exercice, rendait hommage à cette activité d'administrateur qui s'était poursuivie pendant la guerre, montrée plus précieuse que jamais. Rien donc, suivant la logique, ne semblait le prédestiner à prendre, dans l'érudition théâtrale, une place d'honneur.

Si, pourtant ! Son grand-père, qui dirigea la succursale marseillaise de la Banque de France pendant la Restauration, était un amateur passionné de théâtre, et les descendants ont hérité des goûts de l'aïeul : c'est l'un d'eux qui nous communique ce détail, M. de Courville, fervent musicologue lui-même, et père des créateurs de la Petite Scène. Auguste Rondel fut entraîné lui aussi par ces

bienheureuse hérédité ; sa récréation favorite avait été d'abord la géographie et les récits de voyages ; mais, avant 1890, une muse plus frivole (à ce qu'on prétend), venait supplanter sa rivale ; l'heureuse acquisition d'un premier fonds tout constitué formait le noyau de cette admirable collection, probablement unique au monde.

Elle grandit d'abord à Marseille, dans un vaste appartement qu'elle eut bientôt envahi. M. J sé Silbert nous en a fait une amusante description :

« Quand vous avez bien voulu m'accorder pour la première fois le privilège envié de pénétrer dans ce sanctuaire, j'ai été, je l'avoue, saisi d'une admiration un peu inquiète. De hautes bibliothèques se dressaient autour de moi, baignant dans la pénombre discrète qu'entretiennent chez vous les frondaisons des platanes municipaux.

« Leurs rayons semblaient fléchir sous le poids des reliures anciennes aux ors harmonieux, et je les voyais prises d'assaut par des centaines de volumes qui, n'ayant pu y trouver place, avaient adopté l'héroïque parti de les escalader et d'aller s'empiler sur leur faite jusqu'à toucher les plafonds. Les moins heureux, les tard venus, qui n'avaient pu trouver de gîte ni à l'intérieur, ni sur l'impériale, s'étaient répandus en masses compactes sur tous les meubles et gagnaient les pièces voisines comme une sorte d'invasion à laquelle rien ne saurait résister... »

Le 18 septembre 1920, Auguste Rondel faisait à la Nation un royal présent de toutes ces richesses, « dans le but de contribuer au développement des études relatives à l'histoire du théâtre et de faciliter les recherches aux érudits, aux critiques et aux étudiants ».

Sa bibliothèque, logée d'abord dans les anciens locaux de la Cour des Comptes, à côté de la Comédie-Française, fut, en mai 1925, sur l'ordre de M. de Monzie, transférée

à l'Arsenal, et son créateur recevait, en 1927, une croix de chevalier de la Légion d'honneur, depuis longtemps méritée. Jusqu'en janvier 1934, il ne cessa point d'augmenter son trésor ; jusqu'à son dernier jour il achetait, il faisait dépouiller des journaux, constituer de nouveaux dossiers. « Il y a là-bas, nous dit sa dévouée collaboratrice, M^{me} Horn-Monval, une énorme quantité de documents tout prêts à prendre place dans nos cartons », fruit d'un labeur passionné que seule la mort put interrompre.

Comment appeler l'œuvre tout à fait originale qu'il a créée ? *Bibliothèque* est peu juste, car il a réuni bien autre chose que des livres ; *Collection* suggère une idée, encore plus fâcheuse et plus fausse, « de montre et de vanité » ; *Archives* paraît le terme le plus convenable, celui qui répond le mieux à la pensée d'Auguste Rondel, à l'esprit dans lequel il faisait lui-même les honneurs de ses richesses. Car son désir était avant tout d'être utile aux chercheurs ; à les renseigner, à les guider, à leur suggérer des points de vue nouveaux, à leur simplifier surtout la besogne, il apportait non seulement toutes ses connaissances de « théâtrophile » averti, mais encore son sens pratique d'homme d'affaires, son talent réel d'administrateur indépendant, volontiers frondeur à l'égard des scolastiques et des bureaucraties.

Aussi avait-il, en matière de classement, des idées à lui, que certains jugeaient parfaitement hérétiques, mais qui se révélaient, à l'usage, tout à fait ingénieuses et fécondes. Soit dit sans exagération aucune : il a créé une méthode que pourraient adopter avec fruit toutes les bibliothèques spécialisées, tous les centres de recherches ; méthode souple et vivante, parce qu'elle part non du fait administratif et purement comptable de l'entrée, de la « prise en charge », mais des besoins mêmes de la recherche, des grandes idées

maîtresses qui dominent un ordre donné de connaissances.

Ses principes, il les a exposés dans deux opuscules qui resteront comme le *vade-mecum* de quiconque veut faire des recherches d'histoire théâtrale : le plus récent, c'est le « Catalogue analytique sommaire » qu'il a publié d'abord dans le recueil *Place au Théâtre*, puis en une brochure indépendante, dont il n'est pas inutile de rappeler ici le titre complet :

« Catalogue analytique sommaire de la Collection théâtrale Rondel, suivi d'un Guide pratique à travers la Bibliographie théâtrale et d'une Chronologie des ouvrages d'information et de critique théâtrale ». (Paris, Éditions Berger-Levrault, 5, rue Auguste-Comte (VI^e), 1932. Petit in-8^o de x+50 pages, avec préface de M. Frantz Calot).

A ce petit livre indispensable, il serait à souhaiter qu'on pût joindre un texte non moins important, celui de la conférence faite, le 4 décembre 1912, à l'Association des Bibliothécaires français. Cette conférence a paru dans le *Bulletin de la Société d'histoire du Théâtre* (janvier-mars 1913) et dans le recueil *Bibliothèques, Livres et Librairies*, 3^e série (Paris, Marcel Rivière et C^{ie}, 1914, in-8^o, p. 225 à 268). Ce serait un service à rendre aux débutants, que de réimprimer pour eux cette excellente leçon d'initiation : « *La Bibliographie dramatique et les Collections de Théâtre en France* » ; ils y trouveraient, avec l'indication détaillée des principales sources imprimées de l'histoire théâtrale, l'étude critique des systèmes de classement.

Extrayons-en du moins quelques lignes, qui feront connaître la doctrine, et qui, plus encore, peindront l'homme :

« Laissons de côté le système classique, obligatoirement employé dans les grandes bibliothèques publiques où le théâtre n'occupe pas une place à part... Le lecteur s'y procure automatiquement le livre désiré et bien nettement

désigné par lui, mais on ne lui offre aucun moyen de connaître dans son ensemble tous les ouvrages nécessaires et utiles à son travail.

« Je considère qu'il peut exister deux méthodes... L'une que j'appellerai pour les bibliothèques mortes, c'est-à-dire destinées à la vente et à la dispersion, et qui s'applique aussi à une bibliothèque théorique, à une bibliothèque générale ; l'autre à une bibliothèque vivante, en plein exercice, destinée à être consultée et à rendre aux travailleurs le maximum de services.

« Beaucoup plus importante est la transformation qui me paraît nécessaire pour organiser ce que j'ai appelé une bibliothèque vivante..., car l'amateur veut voir vivre : collection de lui pour son plaisir d'abord, mais aussi pour sa commodité et pour la plus grande facilité à procurer aux travailleurs qui lui font l'honneur de la consulter. »

On remarquera comme reviennent avec insistance ces deux préoccupations : faire œuvre vivante, servir la recherche. C'est là ce qu'on pourrait appeler l'âme de la Collection Rondel : souhaitons que cette âme reste parmi nous, que la Bibliothèque ne « meure » pas de la mort de son fondateur. Assurer cette survie était un de ses plus ardents desirs ; aussi, lorsque plusieurs de ses « clients » assidus lui témoignèrent le désir de regrouper les historiens du théâtre, qui n'avaient plus de centre de ralliement, l'idée fut adoptée par lui, avec l'enthousiasme d'un cœur resté très jeune, il ne tint pas à lui qu'elle ne fût réalisée plus vite et dans des conditions plus favorables. Mais enfin notre groupe existe, grâce à lui, et la dernière lettre qu'il nous écrivit tout récemment, fut pour nous documenter en vue d'un nouvel effort de propagande.

Puisque son souvenir seul nous reste, que ce souvenir ne soit pas pour nous une occasion de regrets stériles —

aurait dit : paresseux. — Puisse son esprit continuer à nous animer ; puisse notre groupe poursuivre la noble tâche qu'il définissait lui-même en 1912 : « Rendre aux travailleurs le maximum de services ! » Pussions-nous communiquer aux jeunes travailleurs qui viendront à nous et qui nous remplaceront un jour cet esprit d'entr'aide et de solidarité scientifique ! Si nous pouvons y parvenir, alors, mais alors seulement, nous pourrions avoir conscience d'avoir honoré comme elle le mérite la mémoire d'Auguste Rondel ; nous pourrions nous dire que nous n'avons pas été trop indignes de sa généreuse amitié.

CINQ LETTRES INÉDITES DE M^{lle} CLAIRON (1773)

Dans le *Mercure de France* du 1^{er} avril 1934, M. E. Coyecque montrait l'intérêt des archives notariales, en voie de versement et de classement, comme *source capitale d'information historique*. En même temps, il nous honorait d'une communication piquante et qui nous a causé une véritable joie : elle nous prouve que nos appels commencent à retenir l'attention et que notre effort n'est pas vain. Nous demandons à nos amis de remercier M. Goyecque en suivant son exemple. C'est tout un monde que les archives notariales, nous le savons ; mais notre rubrique « Appel aux chercheurs » donne certains points de repère et permettra de localiser les recherches. Nous demandons que l'on fasse le possible, et même un peu plus, pour utiliser ces premières indications.

(N. D. L. R.).

« Ces cinq lettres sont adressées à Adam, avocat au Parlement, gérant d'une maison appartenant à un sieur Gérard, et située rue du Bac, à côté de l'hôtel de Mailly ; elle était

louée en totalité à M^{lle} Clairon, qui en sous-louait un appartement à Marmontel. Au début de 1773, la Clairon chercha à céder son bail, et trouva amateur dans la personne de M. d'Héricourt, qui, en outre, lui acheta son mobilier. Cette cession obligea Marmontel à quitter les lieux.

« Dans cinq lettres autographes de la Clairon relatives à cette affaire (17, 19, 22 janvier, 13 février et 5 mars 1773), la première, originairement close par un cachet de cire rouge, aux initiales C. L. (Claire Legris), est datée « de la rue du Bac, à côté de l'hôtel de Mailly » ; c'est la maison Girard. Mais, cinq jours plus tard, la Clairon a quitté cette demeure et loge, dans la même rue, à l'hôtel de Valbelle.

« Quatorze autres lettres, adressées également à Adam (1773-1774) sont jointes à celles-là ; onze émanent du nouveau locataire, M. d'Héricourt, une de sa femme, une de Marmontel, et une dernière d'un docteur Petit, qui donne l'adresse d'un apothicaire de la rue Saint-Paul, fournisseur des meilleures bougies. Les lettres de d'Héricourt et de sa femme réclament des réparations avec une patience insatiable et une exquise politesse, témoin ce post-scriptum : « Vous m'avés fait espérer que vous viendriés manger ma soupe ; pouvés-vous me faire cet honneur dimanche prochain ? ». La lettre de Marmontel, à la veille de déménager, demande au gérant s'il veut garder les deux cheminées de pierre qu'il a substituées à deux mauvais chambranles de bois.

« Cette correspondance est conservée aux Archives nationales, sous la cote 1058 des archives de l'étude G. »

E. GOYECQUE.

LES MÉTHODES D'HISTOIRE DU THÉÂTRE EN U. R. S. S.

Les Éditions d'État soviétiques ont entrepris, sous les auspices de l'Académie de la Théorie de l'Art (Léningrad), la publication d'une monumentale *Histoire du théâtre soviétique*, dont le premier volume est paru. Ce volume, qui réunit les travaux des meilleurs spécialistes russes actuels : MM. Gvozdev, Piotrovski, Sollertinski et Mokoulski, est consacré aux *Théâtres de Pétrograd au seuil d'Octobre et à l'époque du communisme militaire (1917-1921)*. Il est enrichi d'une vaste bibliographie (23 pages), de deux index (noms et œuvres) et de quatre-vingt-trois illustrations, dont dix planches en couleurs. Le tome II traitera des théâtres de Moscou pour la même période, le tome III sera consacré au théâtre et à la dramaturgie de la période de reconstruction et s'arrêtera à 1927. Les suivants analyseront les étapes successives du théâtre tant sur le territoire moscovite que dans les républiques fédératives.

L'ouvrage se présente comme une sorte de somme où trouvent leur expressions les courants méthodologiques qui, depuis quinze ans, agitent les discussions des théoriciens russes du théâtre. De ces courants, trois particulièrement sont à retenir, dont l'élaboration, la critique et l'application n'ont pas fini de susciter en U. R. S. S. des luttes acharnées. Ce sont les théories *marxiste*, *formaliste* et *autoactive*. Leur synthèse méthodologique doit aider à mettre en lumière les tenants et les aboutissants du mouvement théâtral soviétique, puissant et complexe.

La première école de « science théâtrale » que connut la Russie post-révolutionnaire, est celle qui se forma autour

de l'Institut de l'Histoire des Arts, à Léninegrad. Cet Institut, qui groupait les meilleures forces de la jeune génération des universitaires pétersbourgeois, se fit le porte-bannière du mouvement dit « formaliste » inauguré avant la guerre, sous l'influence de certains philologues et historiens d'art allemands (Elster, Walzel, Wölfflin, etc.), préoccupés de problèmes de forme et de style. Très répandue en histoire littéraire (1), cette méthode, dans le domaine théâtral, se tourna vers l'étude des éléments plastiques : architecture, décoration, costume, maquillage, danse, musique traduite en mouvement, etc. Aussi adjoignit-on à la section théâtrale, outre une bibliothèque, une diathèque (collection de dispositifs), un atelier de maquettes et un plateau scénique spécialement aménagé, où les étudiants, en commun avec les élèves des écoles dramatiques, vinrent « reconstituer » une série de spectacles historiques.

D'accord avec le mouvement théâtral russe qui marquait une complète dissociation entre le drame et le spectacle, réhabilitant les genres purement spectaculaires, ballet, pantomime, cirque, on faisait à l'Institut table rase de toute critique d'art littéraire, esthétique, impressionniste, et on concentrait l'attention sur la présentation matérielle, sans trop s'arrêter au texte. Quant aux procédés, on s'inspirait à la fois de la méthode iconographique de M. Émile Mâle, appliquée par M. Gustave Cohen, et de l'élaboration minutieuse des principes de reconstitution scénique (« projection topographique ») de MM. Max Hermann et Albert Koester.

Parmi les ouvrages publiés par la section théâtrale, citons, outre un traité théorique (dans *Objectifs et méthodes*

(1) Cf. N. Gourfinkel, *Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie* (*Le Monde slave*, 1929, 2) ; N. Gourfinkel et Ph. Van Tieghem, *Histoire littéraire en U. R. S. S.* (*Revue de Littérature comparée*, 1933, 2).

de l'histoire des Arts, Pétersbourg, 1924, éd. *Academia*), les recueils : *L'ancien Théâtre en Russie* (1923), *L'ancien spectacle en Russie* (1928) où, à côté d'une critique philologique serrée, un effort est fait pour retrouver les réactions du public d'autrefois, l'art des acteurs, l'aménagement du plateau, les effets scéniques, etc. Le recueil d'*Etudes sur le théâtre européen* (1923) s'occupait de l'évolution de l'art scénique, tel que l'avaient façonné le bâtiment, les moyens techniques et les conventions artistiques du passé.

Cette méthode, qui longtemps fit prime, finit par être dénoncée comme cherchant à passer en contrebande, sous l'abondance de l'analyse stylistique, des idées et un esthétisme purement « bourgeois ». Le procès du « formalisme » auquel prirent part non seulement les spécialistes, mais aussi les vastes milieux enseignants et jusqu'aux hommes politiques, est une des étapes marquantes du cheminement de la pensée soviétique.

*
* *

Cependant la révolution s'étendait en profondeur. Le centre de la vie théâtrale était soustrait aux professionnels et transporté dans les masses où surgissait le mouvement des clubs, des cercles ouvriers, des brigades dramatiques d'amateurs. Pour le désigner, un terme fut forgé, peu clair et pléonastique : théâtre « autoactif » (*samodéïatelny*), qu'on opposait à l'amateurisme purement réceptif et imitateur, en tant qu'art constructif, jaillissant d'une idéologie révolutionnaire consciente.

Par l'étude du théâtre « autoactif » et de ses composants sociaux issus des fêtes de la révolution, des démonstrations et manifestations collectives, on revint de l'analyse stylistique aux questions de fond. (V. A. Piotrovski : *La théorie du théâtre autoactif*, dans *Problèmes de la sociologie de l'Art*,

1926 ; *Fêtes des masses*, 1926, et autres recueils de la Commission pour l'étude sociologique des Arts).

La théorie « autoactive » trouva son application dans *l'Histoire du théâtre européen*, de MM. A. Gvozdev et A. Piotrovski (*Le Théâtre antique* et *Le Théâtre féodal*, éd. Academia, 1931) où les auteurs reprennent, à leur façon, le schéma de l'évolution historique.

A l'encontre des historiens « bourgeois » qui concentrent leur attention sur l'œuvre des professionnels sanctionnée par « la bonne société », ils nient que le théâtre professionnel résume son temps. Selon eux, non seulement il y a co-existence, à toute époque, de plusieurs courants théâtraux ; mais encore le rôle prépondérant appartient au courant « autoactif », expression d'une classe ascendante chargée de dynamisme et de vitalité. Ainsi, l'action chorale qui se place aux origines du théâtre grec, directement dérivée des us agricoles, est un théâtre « autoactif » avant de recueillir la sanction de l'État sous forme de tragédie. L'organisation des représentations par des notables, la formation des chœurs avec des amateurs bénévoles, la gloire que tire d'une victoire individuelle la communauté entière, tout cela met à jour le massif primitif « autoactif ».

Le lyrisme choral s'écroule avec la nouvelle vague théâtrale, déterminée vers la fin du IV^e siècle avant J.-C., par la domination croissante d'une société bourgeoise, dont la nature sociale se révèle, d'une part, dans l'évolution de la tragédie ; de l'autre, dans « les jeux politiques » : fêtes et pompes. De même, à Rome, naîtra « le jeu rituel » élaboré par les communautés chrétiennes, qui, dans la suite, inaugureront « le théâtre autoactif de la bourgeoisie féodale » et, à travers les chambres de rhétorique, les joyeuses confréries, les fêtes, tournois et entrées royales, aboutira à l'œuvre grandiose des mystères.

Au xvi^e siècle seulement apparaissent les premiers professionnels du théâtre, et leur avènement correspond à la naissance du régime capitaliste.

En reculant aussi loin les cadres de l'art, MM. Gvozdev et Piotrovski ont pu proposer maintes explications ingénieuses de la lutte, de la collaboration et de la succession des styles. Car la chose théâtrale, architecture, technique, composition du spectacle, est le véritable sujet de cet ouvrage, au détriment de la poésie dramatique. Ce serait donc, sous le déguisement démocratique du théâtre « auto-actif », le triomphe du « formalisme ».

Les auteurs furent violemment pris à partie, entre autres par Staline lui-même. C'est que l'irréductibilité bolcheviste n'admet pas de points de vue généraux, englobant dans une seule évolution graduelle l'art de toutes les classes. L'œuvre des prolétaires doit être considérée comme « chimiquement » autre. Lounatcharski était vertement tancé pour son esprit « métaphysique », « universel », qui lui faisait chérir l'art en général à l'égal de l'art prolétarien, et, en séance plénière de l'Association des Écrivains prolétariens, MM. Gvozdev et Piotrovski furent accusés de haute trahison : « L'emploi du terme « autoactif », dit l'accusateur, n'est point ici un simple jeu méthodologique. Les descriptions des mystères et des entrées et sorties royales dont abonde ce livre sont trop détaillées pour ne pas être suspectes. Là, se cache le sens politique de cette théorie qui dépouille le phénomène (purement prolétarien) de sa teneur idéologique, de son « virus politique »... Notre tâche première est de dénoncer impitoyablement cet idéalisme militant qui, sous couvert de théâtre antique, cherche à prendre sa revanche »...

Il ne restait plus aux auteurs qu'à faire amende honorable. Le troisième et principal composant de la méthodologie

des travaux d'histoire du théâtre soviétiques est le système marxiste. Le premier essai d'application a été fait par M. V. Vsévolodski (Guerngross), dans son *Histoire du théâtre russe* (éd. Théa-Ciné-Presse, 1929).

A l'affût d'une formule générale, l'auteur définit le phénomène théâtral comme *l'action* par excellence. L'action théâtrale se distinguerait de l'action ordinaire en tant que « complexe organisé d'actes humains, réalisés sous forme de sons et de mouvements ». Aussi trouvons-nous dans son livre, sous une étiquette théâtrale, le cérémonial des cours, les rites maçonniques et même certaines pratiques de sectes religieuses.

Le vrai but de cette vague formule « d'action » est de ramener le théâtre au niveau des « processus de travail », en le décapant de l'élément artistique spécifique, et d'arriver, par cette équation, aux « bases économiques » de l'art. Ces bases économiques, M. Vsévolodski les réduit à l'état de la culture matérielle, autrement dit de la technique industrielle, dont dépendent l'architecture du théâtre, l'aménagement de la scène, etc. Par ailleurs, l'organisation de la troupe en tant que collectivité ouvrière, correspondrait aux formes générales de l'organisation du travail à l'époque analysée. En art comme en labeur, la société passe du syncrétisme primitif à la division du travail (l'ancien homme de théâtre qui savait tout faire, est remplacé par des spécialistes : acteurs, entrepreneurs, machinistes, etc.), et le processus artistique correspond à la transformation de la matière première (corps de l'acteur, musique, texte) en produit prêt à la consommation (spectacle).

Suspecte au point de vue de la vérité historique à laquelle trop souvent elle fait violence pour justifier à tout prix son schéma, l'*Histoire* de M. Vsévolodski ne le parut pas moins au point de vue marxiste. Le fait d'avoir été présentée par

Lounatcharski ne la sauva pas. Elle fut sévèrement critiquée comme trop naïve et d'un matérialisme par trop vulgaire. En 1929, le marxisme russe avait déjà renoncé à établir à tout prix une dépendance immédiate entre les formes économiques et artistiques. Il ne craignait plus d'admettre une liberté relative de la « superstructure » qu'est l'art.

L'*Histoire du Théâtre soviétique* présentée au début de cet aperçu traite le théâtre en fait politique et culturel, en fonction du dynamisme social se concentrant sur l'analyse sociologique qui, toujours plus habile et pénétrante, forme actuellement — le dernier Congrès international des sciences historiques à Varsovie a permis de le constater — le fond des méthodes historiques marxistes.

Pour la période étudiée dans le premier tome (1917-1921), la classe qui entre en ligne de compte est celle des intellectuels russes. L'histoire des styles dominants est aussi l'histoire de leurs goûts et conceptions, produit d'une philosophie, d'une esthétique socialement déterminées. Ainsi apparaissent les profondes causes *morales* des courants symboliste et décadent, avec leur renoncement à la réalité, leur mysticisme, leur hédonisme intellectualiste aboutissant à la tragédie du solipsisme. Un profond abîme sépare l'élite artistique des masses populaires. Le théâtre s'anémie dans le jeu sans but de « l'art pour l'art », au point que les éléments avancés, recrutés parmi les professions libérales, se mettent à souhaiter l'avènement du spectateur populaire. Mais ils ne l'attendent qu'en qualité de spectateur naïf et sain, sans en espérer un apport actif.

Sur ce fond d'états d'esprit « décadents », l'analyse très documentée du répertoire, des formes de mise en scène, de l'opposition que prêtèrent à la révolution victorieuse les scènes bourgeoises et les professionnels, apparaît comme fort convaincante.

La deuxième ligne du théâtre bourgeois est celle des « tendances féodales, militaires, impérialistes », avec, en tête, l'œuvre wagnérienne interprétée d'une certaine façon et ayant trouvé son expression dans les théâtres impériaux.

Enfin, la troisième ligne excellemment étudiée par M. I. Sollertinski, est celle du théâtre musical, de l'opéra et du ballet. Ici encore, dégagant la physionomie des artistes et du public, l'auteur trace un vaste tableau sociologique qui fait ressortir la philosophie de l'opéra-comique et du ballet, telle que pouvait la concevoir une société aristocratique embourgeoisée de « Balletomanes », abonnés des théâtres impériaux, se prétendant gardiens des traditions des cours italienne et française.

Ayant ainsi établi le sens du mouvement théâtral précédant 1917, les auteurs analysent les nouvelles tendances apportées par la révolution, et tout d'abord sous forme d'actions en masse. Le choc des opinions, la pénétration progressive de la révolution, la différenciation dans les milieux de la bourgeoisie intellectuelle, le mouvement professionnel, sont autant d'étapes qui aboutissent à une révision radicale du vaste mécanisme théâtral. Avec l'arrivée au théâtre d'une nouvelle classe s'ouvre un nouveau chapitre : celui de l'assimilation par le prolétariat du legs de la culture bourgeoise.

Quelles que soient les réserves et les objections qu'on puisse formuler au sujet des travaux que brièvement nous avons passés en revue, on ne saurait leur refuser, dans leurs erreurs et exagérations mêmes, une magnifique intensité de recherche et de passion qui caractérise la pensée théâtrale russe.

Nina GOURFINKEL.

BIBLIOGRAPHIE DU THÉÂTRE EN RUSSIE

Sous ce titre, nous nous proposons de publier périodiquement, dans le *Bulletin*, des listes d'ouvrages concernant l'histoire du théâtre en Russie, afin de faciliter et de guider les investigations de ceux de nos collègues qui s'intéressent à ce sujet, encore peu étudié en France.

Sans prétendre à être complètes — bien loin de là, car nous devons nous borner aux documents qui se trouvent entre nos mains et auxquels il conviendrait d'en ajouter d'innombrables autres dispersés dans les bibliothèques et les collections russes et étrangères — ces listes permettront du moins au chercheur de s'orienter à travers la littérature historique du théâtre russe et lui révéleront peut-être l'existence d'ouvrages qui ne sont guère connus hors de Russie.

Comme bien l'on pense, la grande majorité des volumes que nous citerons ici sont écrits en langue russe. Nous aurons soin d'indiquer ceux qui sont publiés dans une langue étrangère.

Et, détail dont on nous saura peut-être gré, nous nous efforcerons d'indiquer la valeur documentaire de ces ouvrages, ainsi que leur nature.

a) DOCUMENTS OFFICIELS

1. *Archives de la direction des Théâtres impériaux*, publiées sur l'ordre du ministre de la cour par V. P. Pogoïef, A. E. Moltchanof et K. A. Pétrof. Saint-Petersbourg, 1892, 4 forts vol. gr. in-4.

Cette première série embrasse la période 1746-1801 ; elle devait être suivie d'une seconde consacrée au XIX^e siècle, mais n'a point été continuée.

On y remarque des vides béants et nombreux jusqu'à l'année 1780, quantité de documents concernant cette première période de l'activité des Théâtres impériaux ayant disparu. Mais à partir de 1780, ces *Archives* sont très complètes et apportent une foule de renseignements de haute valeur, dans leur texte exact.

1^{er} vol. : Bref inventaire chronologique des documents ; 2^e vol. : Textes authentiques ; 3^e vol. : Aperçu systématique des pièces concernant le personnel, le répertoire et l'administration des Théâtres impériaux ; 4^e vol. : Répertoire alphabétique.

On trouvera ici le texte complet des contrats conclus avec des artistes étrangers, nombre de pièces officielles se rapportant à ces artistes, des

détails sur la mise en scène des ouvrages représentés sur les scènes impériales, sur l'organisation des théâtres et leur activité. Dans le 3^e volume le chapitre traitant du répertoire appelle de sérieuses réserves en ce qui concerne la date des premières représentations qui n'est pas toujours fixée de façon exacte, les rédacteurs de l'ouvrage ayant eu souvent entre les mains des pièces incomplètes.

Néanmoins, il s'agit là d'une source précieuse et d'une importance capitale.

2. *Annuaire des Théâtres impériaux*. Saint-Petersbourg, 1892 et années suivantes jusqu'en 1917, forts vol. gr. in-8.

La série est inaugurée par la « saison » 1890-91 ; dès la saison 1893-94 des *Suppléments*, de plus en plus nombreux, apportent quantité d'études et de monographies ayant trait au passé du théâtre russe, à ses artistes, aux écrivains et compositeurs nationaux, à l'activité des troupes étrangères durant le XVIII^e et le XIX^e siècles.

Chaque volume retrace, avec force détails, reproductions de décors et de costumes, l'activité des scènes impériales de Saint-Petersbourg et Moscou. On y trouve le répertoire *in extenso* de la saison, la liste complète des artistes, des musiciens et du personnel de l'administration, le résumé des pièces jouées, ainsi que leur distribution, des détails sur l'activité de l'école des Théâtres, le plan des salles, etc.

La plupart des monographies qui constituent les *Suppléments* sont rédigées par des historiens qualifiés et sont du plus haut intérêt. Cependant, quelques-unes d'entre elles, qui ont trait au XVIII^e siècle, doivent être utilisées avec circonspection, leurs auteurs ayant parfois travaillé sur des documents de seconde main et n'ayant pas toujours pris la peine de vérifier leurs sources. C'est le cas, notamment, de celles qui concernent l'opéra au XVIII^e siècle, dans lesquelles de graves erreurs se sont glissées.

3. V. POGOJEF : *Projet de législation des Théâtres impériaux*, rédigé sur l'ordre du ministre de la cour. Saint-Petersbourg, 1900, 3 forts vol. gr. in-8.

Le 3^e volume contient plusieurs aperçus historiques intéressants sur : a) *L'examen des ouvrages dramatiques présentés pour l'admission au répertoire russe des Théâtres impériaux* ; b) *Les rémunérations accordées par la direction aux auteurs et compositeurs russes* ; c) *L'organisation intérieure des Théâtres impériaux durant la période 1756-1881*.

À côté d'une foule de renseignements puisés aux sources officielles, ces études contiennent de nombreuses inexactitudes, en ce qui concerne

première partie du XVIII^e siècle, leur auteur faisant état de documents dont l'authenticité est contestable.

Mais l'administration des divers comités qui se sont succédé à la tête des Théâtres impériaux est généralement retracée de façon très complète. Et ces études donnent une bonne vue d'ensemble sur l'activité des scènes impériales durant les XVIII^e et XIX^e siècles.

4. V. POGOJEF : *Le centième anniversaire de l'organisation des Théâtres impériaux de Moscou* (Essai d'aperçu historique). Saint-Pétersbourg, 1906-08, 3 vol. in-8.

Cette première série qui embrasse la période 1806 à 1831 n'a pas été continuée.

Ici encore, la partie concernant le XVIII^e siècle est entachée de nombreuses erreurs de faits et de dates, et devra être utilisée avec précaution. Le 3^e volume reproduit *in extenso* le répertoire des scènes officielles moscovites pour les années 1806-1825.

5. V. POGOJEF : *Rémunération des auteurs et compositeurs russes par les théâtres impériaux*. Saint-Pétersbourg, 1899, 1 vol. in-12. Edition « confidentielle », non mise dans le commerce et tirée à quelques exemplaires seulement pour les besoins du service.

6. V. POGOJEF : *Aperçu économique de l'activité décennale des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, dès la réforme de 1882*. Saint-Pétersbourg, 1892, in-8.

A trait aux recettes et aux dépenses, aux appointements des artistes, la mise en scène et à l'administration.

(A suivre.)

R. Aloys MOOSER.

CHRONIQUE

TRAVAUX DE NOS ADHÉRENTS. — M. Lejeune, secrétaire général de l'Union de la Presse théâtrale belge, a réuni en volume toutes les chroniques théâtrales de l'année 1933 (*Bruxelles-Théâtre* 33, pet. in-16, 413 p., Nautet-Hans, Verviers, 1934). Pour les spectacles dont on n'est pas donné de compte rendu, l'auteur a joint les indications utiles. Des tables chronologiques donnent tous les spectacles par théâtre. Une table alphabétique donne les titres des pièces et les auteurs. Enfin,

un index alphabétique des noms cités permet de retrouver les auteurs, les compositeurs ou les interprètes. Ce petit répertoire, extrêmement pratique, est fort utile pour les professionnels et pour les historiens du théâtre. — H. L.

Camille POUPEYE : *Le Théâtre chinois*, in-4, 196 p., 41 pl. h. t. (Éditions Labor, Bruxelles).

Nous devons à Camille Poupeye deux précieux volumes sur « Dramaturges exotiques » et un travail très documenté sur « La mise en scène théâtrale d'aujourd'hui ». L'important ouvrage qu'il publie aujourd'hui sur le *Théâtre chinois* (in-4, 196 p., 41 pl. h. t., Editions Labor, Bruxelles) est peut-être le plus complet qui ait été consacré à cette question peu connue. La littérature dramatique chinoise y est étudiée depuis ses origines. Plusieurs chapitres sont consacrés aux conditions matérielles des salles et des troupes. Dans la dernière partie, l'auteur mesure les influences occidentales et l'état actuel du répertoire, qui se modifie selon les goûts du public. — H. L.

Constantin STANISLAVSKI : *Ma vie dans l'art*, traduction de M. Gourfinkel et Léon Chancerel, préface de Jacques Copeau. (Bibliothèque de l'Amateur de Théâtre, III ; Paris, Éditions Albert, 1934, 263 in-8, 5 portraits).

Ce sont, en réalité, des extraits des Mémoires du grand acteur metteur en scène russe. D'accord avec l'auteur, les traducteurs ont resserré le texte original, se bornant à résumer ce qui ne présentait « pour les lecteurs français le même intérêt de souvenir qu'y trouverait le lecteur russe ». Le procédé n'est pas indéfendable ; on aurait souhaité toutefois que des renvois à la pagination de l'édition de base fussent connaître l'importance des coupures ainsi pratiquées. Ces souvenirs « d'une vie bien variée dont les fondements ont été bouleversés à de nombreuses fois » sont avant tout un perpétuel examen de conscience artistique d'un homme singulièrement scrupuleux, exigeant pour soi-même, guidé par cette conviction que *créer un rôle*, c'est faire naître en soi, puis en face du spectateur, un certain état de vie intérieure. Haute et belle conception artistique ; nos deux excellents confrères, en la mettant à la portée du public français, ont droit à toute sa reconnaissance. — M. F.

BIBLIOGRAPHIE. — Francis J. CARMODY : *L'Opéra-Comique et les vaudevilles, de 1708 à 1764* (University of California Press, Berkeley, Cal., U. S. A., 66 p. in-8).

Ce répertoire, avec son double index, par noms d'auteurs et par titres, permet de retrouver facilement ces œuvrettes si oubliées après avoir

si populaires. Très utile petit livre, spécialement recommandé aux travailleurs des départements, qui rencontreront sans nul doute ces pièces au cours de leurs recherches : les troupes de province les colporteront par toute la France jusqu'à la Révolution, et peut-être encore après.

CHEZ NOS ÉTUDIANTS. — Faisant succéder le XVIII^e siècle au moyen âge, un autre groupe d'étudiants de la Sorbonne a organisé un spectacle dont l'intérêt gravitait autour du *Mariage de Figaro*, ouvrage inscrit au programme de la licence. La pièce de résistance était *l'Ile des Esclaves* de Marivaux, où, dès 1725, une fiction assez habituelle à la comédie du temps donnait matière à des revendications dont la hardiesse était tempérée par la profonde bonté et l'indulgence désabusée du dramaturge philosophe. On n'a pas assez remarqué que l'inégalité des conditions, plus encore que la peinture de l'amour naissant ou déclinant, est un thème qui a constamment préoccupé et presque obsédé Marivaux : cette île où les esclaves commandent à leur tour et font vivre de force à leurs maîtres un « cours d'humanité », annonce de loin les plus audacieuses impertinences du joyeux barbier.

Dans *Heureusement*, de Rochon de Chabannes (1762), c'est le type du Chérubin qui, sous le nom de Lindor, est gracieusement esquissé : entre sa jolie parente, M^{me} Lisban, et l'accorte Marton, Lindor évolue comme Chérubin entre la comtesse et Suzanne, avec deux ou trois ans de plus, une galanterie déjà plus éprouvée, et plus sèche aussi. Ce petit acte, tiré d'un conte de Marmontel, est versifié avec une facilité un peu banale, mais agréable ; ici, on croirait plutôt une copie un peu pâlie, et pourtant cette bluette a précédé de vingt ans l'original que nous connaissons tous.

Avec les *Bottes de sept lieues*, nous avons affaire à une de ces parades bouffonnes que Beaumarchais composait pour les joyeuses fêtes données par Le Normand d'Etiolles ; si hautes en couleur qu'elles fussent, disait-il plus tard, les jolies femmes les supportaient fort bien « dans le demi-jour d'un salon peu éclairé, le soir, après souper. Elles disaient seulement que j'étais bien fou ». Celle-ci reste assez décente, et quelques équivoques un peu risquées se perdent au milieu des calembours, des sautis et des « cuirs » qui, traditionnellement, émaillent le dialogue.

Ainsi trois aspects de cette comédie multiforme qu'est le *Mariage* apparaissent déjà dans ces trois petits ouvrages qui l'ont précédée. Ce qui s'y ajoutera, et ce qui en fera le principal attrait, c'est tout ce que Beaumarchais mettra de sa propre vie, et de son propre tempérament

dans les rôles de Figaro, d'Almaviva, de Chérubin, et dans cette extraordinaire scène du procès, indéfendable du point de vue de la logique dramatique, dont l'effet scénique est pourtant énorme, et qui prend sa vraie signification si on la regarde comme une parodie des séances du Parlement de Paris avait condamné l'adversaire du comte de Blanche et du conseiller Gozman.

Ce spectacle, que son intérêt historique n'empêchait nullement d'être amusant et varié, a été présenté avec beaucoup de zèle et d'intelligence par des interprètes dont les deux principaux, M. Lévy-Besombes et M^{lle} Christiane Sandri, ont des dons naturels et une assurance que les envieraient bien des professionnels. Pour l'*Ile des Esclaves*, des décors et des costumes fort originaux, conçus et exécutés suivant l'esthétique du studio *Art et Action* par M^{lle} Allevy (au théâtre Akakia), qui partage son activité entre l'élaboration d'une thèse de doctorat et d'ingénieuses recherches de présentation scénique : touchant et gracieux symbole de cette union entre le Théâtre et l'Université, dont notre vice-président, M. Félix Gaiffe, professeur à la Faculté, s'est fait champion résolu. C'est à lui que revient la première idée de ce spectacle : sans brider en rien l'initiative de ses étudiants, il leur a donné les conseils et les directions nécessaires ; et il a fait précéder le spectacle d'une brève et substantielle présentation.

La dernière des deux représentations était plus sûre et plus rapide que la première. Si, comme le *Miracle de Théophile* et le *Jeu de Robt et de Marion*, les trois pièces du XVIII^e siècle, données un peu tard dans la saison, avaient pu être rejouées plusieurs fois devant des auditoires différents, la réalisation artistique, à laquelle du reste la presse a bien voulu prodiguer de très vifs éloges, serait parvenue à un degré plus voisin de la perfection. Maintenant l'élan est donné ; le mouvement doit s'amplifier et les résultats ne céderont bientôt en rien à ceux obtenus dans ce domaine, se glorifient tant d'Universités étrangères.

BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS. — Signalons parmi les acquisitions récentes les quatre premières années du *Monde dramatique*, « Revue des spectacles anciens et modernes », de 1835 à 1839. Il manque, malheureusement, les années 1840 et 1841, et les planches hors texte qui ornaient cette publication. Mais les collections complètes du *Monde dramatique* sont fort rares, et il faut remercier M. le Conservateur Baulieu d'avoir sauvé cet important fragment sur l'intérêt historique duquel nous espérons bien pouvoir revenir un jour.

mais ne se trouvera-t-il pas un généreux donateur pour permettre à notre Sorbonne de posséder un exemplaire complet ?

CONGRÈS DES SOCIÉTÉS SAVANTES. — Sans nulle vanité, notre jeune Société peut se montrer fière du résultat obtenu : les cinq communications annoncées pour la séance du vendredi 6 avril ont été lues et discutées. Un seul de nos amis, retenu par de pénibles soucis personnels, n'avait pu venir en personne, mais il fut dignement suppléé par un de ses jeunes compatriotes. Le travail fut suivi avec intérêt par une assistance relativement nombreuse, et tout fait espérer que plusieurs travailleurs des départements diront autour d'eux qu'il y a, dans nos recherches, de quoi tenter et utiliser les bonnes volontés.

Notre prochain bulletin donnera un compte rendu aussi détaillé que possible de cette réunion ; mais pourquoi ne pas dire tout de suite que nous avons l'ambition de recommencer l'an prochain au Congrès de Nancy ? Dès à présent, nous adressons un pressant appel à tous nos confrères, et tout spécialement à ceux de l'Est, pour qu'ils nous proposent des sujets de communications. Le secrétaire rappelle qu'il est à leur entière disposition pour leur fournir toutes les indications qu'ils voudront bien lui demander.

CONFÉRENCES SUR LA DANSE

Dans le studio de la rue Vital, strict comme une classe, accueillant comme un salon, se sont données, de la mi-février à fin mars, douze conférences avec projections et démonstrations, d'abord sur l'histoire du ballet, puis sur les rapports de la danse et de la musique, enfin sur la technique de la danse et du geste. Les *Archives internationales de la Danse* publieront une analyse complète, voire même le texte, de ces entretiens : j'en recommande, et chaleureusement, la lecture à tous nos amis.

On ne saurait mettre mieux en lumière, avec plus d'éclat et pourtant de nuances délicates, la nature de cette étroite solidarité qui, dans l'œuvre orchestrale, unit des arts si divers. Cette union, il semble qu'elle soit comme symbolisée, comme incarnée en cet Onorato Vigano, dont M. Prunières présenta la curieuse figure : ce chorégraphe de race (il était fils du maître de ballets Salvatori Vigano) avait pour oncle Bocche-

rini ; non moins merveilleusement doué pour la peinture que pour la musique, il dut à cette universalité de talents de faire œuvre merveilleusement féconde : grâce à lui les théories de Noverre s'épanouirent dans la floraison splendide que fut le ballet romantique de Taglioni, d'Essler, de Crisi, de Cerito.

A la vérité, cette association ne va pas sans quelques menues discordances, ni même sans des séparations qui paraissent définitives. M^{me} Sazoune nous a montré, par exemple, comment les progrès de la danse entraînaient le truc et la machine : plus le corps s'affranchissait de la pesanteur, plus son bondissement pouvait suggérer le surnaturel, et même il était nécessaire de le faire jaillir d'une trappe ou de le tirer d'un cintre : « On n'a pas besoin d'attacher un oiseau avec une ficelle pour le faire voler ». Allons-nous assister à quelque rupture semblable entre la musique et la danse ? M. A. Tansman a signalé certains efforts dans ce sens, et l'*Invocation* présentée par trois élèves de M^{me} Lund Bergström a prouvé l'indiscutable valeur esthétique de la danse muette. Néanmoins, il semble fâcheux de séparer les deux éléments, l'un optique et matériel, l'autre acoustique et imaginaire : le mérite profond de la danse n'est-il pas dans leur fusion ? Le grand mérite d'Isadora Duncan, saluée par M. Tansman, célébrée par M. Fernand Divoire, fut d'empêcher le divorce en rétablissant l'égalité. Elle affranchit le pas de la rigide mesure musicale, elle superposa la mélodie corporelle à la mélodie sonore, en une manière de « contrepoint plastique », de « polyphonie chorégraphique » ; par là, elle ouvrait la voie qui menait aux ballets de Michel Fokine, et à la « rayonnante pastorale » de Maurice Ravel dans *Daphnis et Chloé*.

Non moins frappante est la solidarité de la danse moderne et de son passé : « Notre art vit de traditions », déclare M. Staats ; mais il faut s'entendre sur le sens du mot : ceux-là ne respectaient pas la tradition nous dit en substance M. Quinaut, qui, pendant les vingt-cinq premières années de la III^e République, vécurent paresseusement de pontes et de formules ; servir la tradition, c'est l'abandonner parfois, mais pour la rejoindre après un fructueux détour ; l'*Apollon* de Stravinsky, remarque M. Tansman, revient « à la conception chorégraphique du Petitpa ». Oui, mais, sur la route qui passe par *Le Prince Igor* et par *Renard*, que de trésors amassés !

L'heureuse variété, mais aussi la solidité logique de cet ensemble de conférences fit voir, aux yeux les moins avertis, combien les techniques modernes avaient de profondes racines dans les techniques passées.

and la doctoresse Mensendieck veut apprendre au danseur, selon l'expression de M^{me} Lund Bergman, à « conduire ses muscles comme le chef d'orchestre ses musiciens », elle met en pratique une idée de Noverre, qui réclamait un enseignement rationnel de la danse fondé sur une anatomie exacte. Après que M. Prunières eut montré le ballet romantique devenant, de Taglioni à Saint-Léon, de plus en plus expressif, le prince Serge Wolkonsky, et après lui M. Staats, démontrèrent, sans humour, que le geste est, en effet, une langue, ayant une syntaxe précise... que certains massacrent à grand renfort de solécismes, parlent sur un ton vulgaire et sans goût.

Qu'est-ce que cet emploi des *marcheuses*, si proches des « danseuses tournoyantes » du XVIII^e siècle ? Qu'est-ce que ces ensembles comme *celsior*, où M. Quinaut railla « l'usage abusif des tabourets » ? Qu'est-ce sinon la persistance et comme la parodie involontaire du vieux *ballo* italien, dont les figures géométriques sont à l'origine du ballet de cour ? Et les danses acrobatiques, les danses portées les plus audacieuses d'aujourd'hui, ne sont-elles pas apparentées à ces « numéros » de gymnastique, si proches parfois de nos spectacles de music-hall, que M. Prunières signale dans les ballets au début du XVII^e siècle ?

On voudrait donc connaître en détail tout le passé de cet art chorégraphique ; mais tout le monde, ou peu s'en faut, déplore la rareté et l'insuffisance des documents. Il est douloureux, « tragique », dit M. Haraszti, de ne plus pouvoir rendre à un Noverre l'hommage qu'il mérite ; le tort que lui causèrent son caractère difficile, son insuffisante brièveté, les cabales de rivaux tout-puissants, la valeur même de ses conceptions hardies, et jusqu'à la fécondité de son enseignement, qui lui valut nombre d'élèves brillants et ingrats, tout ce dommage est irréparable dans une large mesure, parce que nulle notation précise ne permet de faire revivre son œuvre.

Chose étrange, cette pénurie documentaire n'est pas fonction de l'éloignement. Nous sommes mieux renseignés sur les ballets dansés à la cour de Louis XIV que sur le style de Fanny Essler ou de Cerito. C'est qu'au XVII^e siècle, les dessinateurs qui représentaient une *entrée* avaient coutume de donner à chaque personnage une attitude particulière correspondant à l'une des poses, à l'un des temps de la danse ; de telles enseignes qu'un professionnel pourrait, au moyen de ces estampes, reconstituer le pas qu'elles représentent : M. Staats, illustrant la conférence de M. Le Flem, les a reproduits sous nos yeux.

Mais, pour les étoiles d'il y a seulement cent ans ? Mais pour les

disparues d'hier ? « En dépit du cinéma constate avec mélancolie Mme Sazonova, l'art de Pavlova s'est évanoui tout comme celui de Taglioni ». On sait avec quel enthousiasme Gautier parla de Carlotta Grisi ; et quand on vient d'entendre M^{lle} Nizan lire ces belles pages on serait doublement ingrat de prétendre que « le moindre grain de poussière ferait bien mieux l'affaire ».... Avec quelle joie pourtant on accueille après les splendeurs de cette joaillerie, deux ou trois renseignements bien matériels, bien prosaïques, sur le *métier* de la grande ballerine.

Faut-il renoncer à le connaître jamais ? Cependant Mme Sazonova nous donne quelques indications précises touchant l'apparition, les moyens techniques essentiels, les positions, le plié, les pointes, etc. ; pourrait-on espérer savoir un jour comment ces innovations furent accueillies ? M. Prunières estime qu'en dépouillant les critiques mirifiques de l'époque romantique, on aurait quelques chances d'y relever d'utiles renseignements ; M. Haraszti se montre, pour Noverre, plus pessimiste : je me demande, néanmoins, si l'on est allé, sur ce point même, jusqu'au bout des efforts possibles. On a publié naguère une fort belle édition des *Lettres sur la danse* ; avouerai-je que j'eusse préféré moins de textes et beaucoup de notes ? Ce texte capital mériterait un commentaire historique et critique : l'aurons-nous un jour ?

On se prend à l'espérer lorsqu'on entend des érudits et des critiques parler de cet art avec une manière de piété, lorsqu'on voit des artistes unir à la compétence professionnelle une sérieuse connaissance du passé, des origines, des traditions. Encore faut-il que ces maîtres puissent transmettre à leurs disciples et successeurs. Il y a quelques années, une étudiante de la danse m'a bien me témoigna le désir de chercher dans l'histoire de la danse un sujet de thèse : je regrette qu'elle ait, depuis, abandonné ce projet. Puissent d'autres jeunes activités se tourner de ce côté-là, elles auront le bonheur de trouver aux Archives internationales de la Danse un centre d'informations organisé, hospitalier, actif ; ses animateurs et collaborateurs ont droit aux applaudissements, aux remerciements de notre groupe, qui se sent si proche du leur par le but de ses efforts et l'esprit de ses méthodes.

M. FUCHS

CORRESPONDANCE

Je voudrais présenter à notre confrère R. Dessarthis quelques brèves remarques à propos de sa lettre sur la *Tentation* et les marionnettes (v. n^o préc., p. 31) :

La date de 1791 pourrait n'être qu'une faute d'impression : ne faudrait-il pas lire 1781 ? Cette conjecture ne supprimerait pas cependant toutes les difficultés.

Le titre de *Séraphin de l'Enfance* n'implique pas forcément que toutes les pièces du recueil aient été représentées par les marionnettes de Séraphin. Aussi bien celui-ci pouvait-il, de Paris, s'en aller donner parfois une représentation à Versailles.

Si la date de 1791 est exacte, la représentation est postérieure à l'établissement de la liberté des théâtres ; rien n'empêche donc que Séraphin ait eu, à Versailles, un imitateur, un concurrent. Cela expliquerait pourquoi la *Tentation* ne figure pas dans le riche répertoire de Lyon.

Il est possible que les versions *actuelles* de la *Tentation* procèdent toutes du pot-pourri de Sedaine ; néanmoins, il serait probablement futile de chercher si le même sujet n'a pas été traité — je dis pour les marionnettes — bien avant 1782. Il serait bien surprenant que la vieille légende ne se retrouvât pas dans quelque coin de notre folklore, spécialement dans le Midi méditerranéen (et en Corse aussi) où saint Antoine est un saint fort populaire.

* * *

Notre précédente chronique souhaitait (p. 25) que notre confrère H. Chenu entretînt quelque jour les lecteurs du *Bulletin* de son compatriote Lafleur. Un de nos confrères ardennais, M. J. Adès, de Signy-le-Petit, veut bien approuver ce vœu et demande, par la même occasion, qu'on n'oublie pas « le grand poète de langue picarde, Édouard David (Tchot Doère) ».

Édouard David, mort récemment (30 novembre 1932), fut membre de l'Académie d'Amiens ; indépendamment de ses beaux poèmes (*Les Hortillonnages*, *Marie Chrétienne*, *Chés Lazards*, *L'Œuvre de l'Eglise cathédrale d'Amiens*), il a fait revivre inoubliablement le personnage de Lafleur dans *Chés histoires d' Lafleur* et dans « *El naissainche ed l'Enfant Jesus*, mistere pour cabotans ».

On y trouve, nous écrit M. J. Adès, « de ces répliques cueillies lèvres populaires, qui nous ravissent tant dans les farces de Molière. Et il ajoute que « Tchoth Doère » écrivit également, toujours en dialecte picard, « trois petits drames, *Ech Pardon, Pou ch' l'Enfant, Grand'mère* » qu'il faisait représenter par des artisans amiénois, dont le jeu naturel, l'interprétation sans bavures, rappelaient les premières représentations si étonnantes de vie qu'offrait le théâtre d'Antoine ». Notre correspondant conclut : « Édouard David mérite mieux que le silence ».

C'est tout à fait notre avis, et, dans le cadre de son activité, dans sa limite — encore étroite ! — de ses moyens, notre Société suivra toujours avec le plus grand intérêt les efforts faits pour conserver le souvenir de ces artistes régionaux, que l'actualité néglige jusqu'au jour où l'histoire se désole de ne pas pouvoir les connaître mieux. — M. F.

LE THÉÂTRE DU HAVRE PENDANT LA RÉVOLUTION

(Suite — V. 1^{re} année, n^o 4, p. 60)

Citation à comparaître adressée par le préposé de la police munic., Comte à Bourdon, qui commence son spectacle trop tard ; en particulier le 12 févr., il aurait commencé seulement à 6 h. 1/4 ; en outre, les lussés et les corridors des loges ne sont pas suffisamment « éclairé » (style orthographe incorrects) (16 février 1792).

Lettre de Boisgelin au sujet de la conduite des grenadiers du régiment suisse de Salis-Samade réquisitionnés pour maintenir l'ordre dans la salle (?) (19 mai 1792).

Rapport sur les troubles du 17 mars 1793 : les officiers munic. de : vice ont constaté que « plusieurs citoyens du Bataillon de la Dordogne placés au balcon avaient leurs chapeaux sur la tête ; que les citoyens qui étaient au parterre ont crié à diverses reprises *bas le chapeau* ; que les dits citoyens du bataillon de la Dordogne, loin de différer (sic) la demande du parterre, se sont obstinés à rester couverts, que même l'un d'eux, portant en évidence deux pistolets à la ceinture, s'est penché avec affectation sur le devant du balcon et a fixé le parterre en enfonçant son chapeau sur sa tête ; que cette obstination de sa part a redoublé les cris du parterre à *bas le chapeau...* »

L'ordre et la tranquillité de la salle étant sur le point d'être troublés, jute le rapport, moi, Riale, maire, ai pris le parti de porter la parole d'inviter les volontaires qui étaient au balcon à se découvrir ; ... les volontaires ont fait quelques réclamations, et ont dit qu'ils ne devaient int être soumis au caprice du parterre, que cependant ils allaient se couvrir aujourd'hui pour satisfaire à l'invitation de la Municipalité, us qu'ils viendront au spectacle mardi prochain et y resteront courts... Au milieu de cette altercation une voix partie d'un des points la salle a fait observer aux volontaires... qu'au moins par respect ur le général La Morlière, qui était présent au spectacle, ils devaient en retirer leurs chapeaux, et... l'un de ces volontaires a répondu *qu'ils nient autant que le général...* »

Rapport sur les incidents du 18 août 1793. — « Le spectacle fini, la toile issée, le citoyen Dupuis, acteur, s'est avancé sur la scène en disant relever le rideau et a demandé au public la permission de chanter elques couplets, ce que le parterre a accordé, et beaucoup de citoyens, i étaient sortis, sont rentrés.

« Les deux premiers couplets ont été chantés sans bruit ; au troisième, elques applaudissements et deux coups de sifflet qui ont causé des rmures, et des cris de *à bas les Polissons* ; au quatrième, encore un up de sifflet, sur lequel le citoyen Hébert, cap^e de Grenadiers du bataillon, quoique n'étant pas de service, s'est permis de lever sa nne en invitant les bons citoyens qui se trouvaient dans les loges arrêter le Polisson qui a sifflé, et a demandé à l'acteur qui chantait recommencer le dernier couplet, ce qui a été effectué sans tapage, l'heure, et que tous les citoyens restant avaient envie de s'en aller... » Les off. munic. de service concluent qu'il faudrait interdire aux teurs d'agir ainsi sans autorisation (s. d.).

Règlement de police transmis par le District de Brutusvilliers (civant Montivilliers) à la Munic. du Havre. — [Extrait des considé- nts : « attendu... que le théâtre doit être l'école des mœurs et qu'on it y trouver les principes de la Révolution, soit dans la morale des èces, soit dans la représentation des actions héroïques et vertueuses i tous les jours illustrent la République... » — Extraits des articles : 5 h. 1/2 à 6 h. moins le quart, l'orchestre jouera des airs patriotiques ; sera interdit aux acteurs de lire lettres, billets ou chansons ; on ne rera pas de pièces contraires aux bonnes mœurs ; le public ne pourra sulter les acteurs, et sera tenu de se découvrir dès le lever du rideau ; ur le bon ordre et la décence, tout devra être bien éclairé ; des pré-

cautions sérieuses seront prises contre l'incendie. — La lettre d'ordre du District est écrite sur papier officiel portant l'en-tête : « Mort des tyrans » (25 prairial, an II).

Lettre du représentant Ludot à la Munic. — « On vient de m'instruire à l'instant, citoyens, qu'on avait porté la main sur les bustes de Marat et de Le Pelletier, et qu'on se disposait à les mutiler. Je n'examine pas si les malveillants qui veulent se porter à ces excès ont ou non un contact avec ceux de Paris contre lesquels le Comité de Gouvernement a pris les mesures qu'exigeait la tranquillité publique. Les mêmes motifs doivent nous diriger dans la répression des désordres que je vous dénonce quelle qu'en soit la cause. Je vous invite de prendre dans votre sagesse toutes les précautions possibles pour que l'ordre général soit maintenu... » Lui-même a déjà pris quelques dispositions. (2 pluviôse, an III).

Réponse du Comité de surveillance à la Munic. au sujet de la lettre précédente : 4 membres assureront l'ordre. — L'en-tête imprimé porte : *Le Havre-Marat* ; mais *Marat* est rayé à la plume (s. d.).

Lettre de Ludot à la Munic. — « On semble se plaindre, Citoyens, que les précautions prises le 2 de ce mois pour maintenir la tranquillité publique... n'avaient pas d'objet... » Or « l'un des officiers de section qui avait parcouru les différents points de la salle vint sur-le-champ nous rapporter à quelques-uns de ses collègues et à moi qu'il était instruit qu'on devait à la fin du spectacle abattre le buste de Marat avec un bâton ; ce fut enfin pour prévenir le fait qu'il se plaça dans la tribune qui domine le plus immédiatement le buste... » Ludot demande des explications sur le fait que les précautions de police ont été remarquées en public, malgré ses recommandations. (4 pluviôse, an III).

Réponse du Comité de surveillance à la Munic. au sujet de la lettre précédente : texte assez obscur, où l'on croit percevoir l'écho de la rivalité entre le représentant Ludot et le représentant Duport. (11 pluviôse, an III).

(A suivre).

J. LESCALE

APPEL AUX CHERCHEURS (Suite)

(Voir t. I, n^{os} 4, p. 63, et 5, p. 79)

CALAIS. — En mai 1744, une troupe française est signalée à Liège, venant de Calais et Dunkerque (Albert Jacquot, *Documents sur le théâtre en Belgique*. Réunion des Soc. des Beaux-Arts des Dép., Paris, 9 juin 1911).

Le 8 novembre 1757, le chef de troupe Grossart demande de Calais la permission de venir jouer à Amiens (Arch. Mun. Amiens, FF 1308).

Le 16 mai 1765, la troupe de Beaugrand joue *Le Siège de Calais* (Inv. Arch. Dép. Pas-de-Calais, C 101).

Le 8 octobre 1766, Second demande de Calais l'autorisation de jouer à Amiens (Arch. Mun. Amiens, FF 1309).

Lefebvre, dans sa grande *Histoire du Théâtre de Lille* (I, p. 262), signale un directeur nommé Lavoy, qui serait passé à Calais avant 1767.

Vers 1773 ou 1774, le propriétaire de la salle se nommait Huré ; les officiers du régiment de la Marche le pressèrent vivement de faire venir la troupe de Douai (G. Lhotte, *Le Théâtre à Douai avant la Révolution*).

Le 19 mars 1773, Dorival demande de Calais le privilège de Cambrai, jusqu'aux Rameaux de 1774 (A. Durieux, *Le Théâtre à Cambrai*, p. 56).

Le 18 novembre 1776 se trouvaient à Calais, le S^r Hennique (Jacques-Philippe), et sa femme, comédiens. Se prétendant victimes d'une escroquerie de Rosière, chef de la troupe de Besançon, ils portent plainte devant « MM. les Maire et Échevins de Calais », peu après le 22 mars 1777 (Arch. Com. Fr., Conflits de province).

En 1777, la troupe de Charles David joue à Calais, Douai et Arras ; pendant l'hiver 1779-80, la troupe Doiseumont joue à Calais et Arras (A. de Cardevacque, *Le Théâtre à Arras*, p. 70 et 72).

Le 21 juillet 1778, les officiers municipaux de Calais demandent à leurs confrères d'Amiens des renseignements sur les rapports entre chefs de troupes et propriétaires de salles (Arch. Mun. Amiens, FF 1311). Il y avait probablement des conflits entre eux à Calais.

On voit que les vestiges actuellement connus de la vie théâtrale à Calais sont assez nombreux et qu'on pourrait déjà localiser les recherches dans les archives municipales. Il serait extrêmement utile de compléter ces indications.

CASTRES. — Le 20 avril 1787, le chef de troupe Bruyet demande l'autorisation de venir jouer au Puy, en juin, juillet et août. Il se prétend « directeur privilégié des spectacles de la ville de Castres » (Arch. Mun. Le Puy, FF 19). — La circulation des troupes dans la région du Centre est fort mal connue, et les moindres indices qu'on pourrait recueillir seraient de la plus grande utilité.

CHARLEVILLE. — En 1757, on y joue un opéra-comique en vaudeville : *Les Ardennes belliqueuses et galantes*, par Reneaume de la Tache.

La collection Rondel possède une pièce imprimée à Charleville, par P.-A. de Gamaches, « imprimeur de S. A. S. Mgr le Prince de Conti et de la ville » : *Les Désordres de l'Amour* ou *Les Heureux imprudens*, comédie en trois actes et en prose, par M. Campion, ancien officier de grenadiers royaux au régiment Le Camus (1774, avec permission) 72 p. in-8° (Albert Jacquot, Réunion des Sociétés des Beaux-Arts de départements, XVI^e Session, 1892, p. 652).

CHARTRES. — Le 26 décembre 1780, la troupe Grenier (comédie et opéra) est signalée au Mans comme venant de Chartres (Deschamps, *La Rivière, Th. au Mans*, p. 56).

CLERMONT-FERRAND. — Le 15 décembre 1757, Chapuiseau, chef de troupe à Riom et Clermont, est autorisé à jouer à Nevers pendant trois mois à partir de Quasimodo 1758 (Arch. Mun. Nevers, Rép. Pol.).

Du 11 juin 1774, dépêche de la Maison du Roi au Lieutenant Citoyen de Clermont-Ferrand, l'autorisant à rouvrir le théâtre à partir du 15 juin (Arch. Nat., O¹416, p. 371).

Vers la même époque on jouait à Clermont la comédie de société *Le comte de Montlosier*, né à Clermont, le 16 avril 1755, raconte dans ses Mémoires (t. I, p. 42) comment il revint dans son pays, après un bref séjour à Versailles, peu avant la mort de Louis XV :

« Mon éducation d'homme du monde continuait à s'ébaucher. On me fut présenté successivement à M. le Président et à M^{me} la Présidente, à M. l'Intendant et à M^{me} l'Intendante, à M. le Commandant et à M^{me} la Commandante ; fort ennuyé au fond de tous ces manèges, mais c'était convenu ainsi. Chez M. le Commandant, on voulut bien me m'enrôler pour des comédies de sociétés ; j'y mis autant de complaisance qu'il était nécessaire pour me faire pardonner beaucoup de gaucherie. »

En septembre 1776, un comédien nommé Dubreuil jouait à Clermont lorsqu'il se plaignit d'être victime d'une friponnerie du chef de troupe Nicetty, alors à Montpellier. Il est question dans ce dossier de cette affaire d'un autre comédien, nommé Descablons, qu'on voulait engager à Clermont (Arch. Com. Fr., Conflits Prov.).

Le 6 février 1787, Providini, régisseur de la troupe de Clermont, demande la permission de venir au Puy pour donner « un certain nombre de représentations... après Pâques ou dans un autre temps convenable à nos intérêts et aux amusements du public » (Arch. Mun., Le Puy FF 19).

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

Année. N^{os} 5-6

JUILLET-OCTOBRE 1934

FÉLIX GAIFFE

Quel sort ennemi s'acharne donc sur notre infortuné groupement ? Après Auguste Rondel, voici que nous est ravi l'un des plus dévoués parmi les ouvriers de la première heure : Félix Gaiffe vient de succomber en pleine maturité, j'allais écrire : en pleine jeunesse.

Car il fut de ces privilégiés qui savent garder intacts la vigueur et la fraîche souplesse de leur intelligence. Tel je le revois, en juillet dernier, quand nous nous séparâmes en nous disant, hélas ! « Au mois d'octobre », tel je le revois aussi, dans mes souvenirs d'il y a trente ans, lorsqu'il professait au Lycée de Besançon, et que les hasards de la vie universitaire nous firent rencontrer. Même curiosité accueillante pour tous les efforts, pour toutes les tentatives, prudentes ou téméraires ; même désir de comprendre tous les esprits, quelque éloignés qu'ils fussent du sien. Derrière une bonhomie un peu narquoise d'observateur qui n'est point dupe, il y avait, chez ce grand laborieux, un fonds inépuisable de sympathie pour le travail des autres.

Aussi quel guide, quel entraîneur incomparable ! Les jeunes gens, de tous pays, qu'il réunissait à ses conférences

du mercredi à l'École Normale, pourront dire avec quel soin il guidait, il soutenait leurs efforts. Inutile d'ajouter que, depuis longtemps, il déplorait, dans ce domaine de l'histoire théâtrale, la dispersion des travailleurs, l'absence de tout moyen de liaison et d'entr'aide. Dès qu'il fut question de tenter quelque chose, il approuva chaleureusement et depuis, il ne cessa de travailler au développement de notre Société, à la diffusion de son bulletin. La dernière lettre que je reçus de lui, à la fin de juillet, m'annonçait une adhésion qu'il nous avait conquise en Roumanie.

Car il s'était fait à l'étranger une réputation, justifiée, de causeur charmant ; il représentait l'érudition française avec une simple et séduisante bonne grâce ; cet infatigable liseur était le moins livresque des hommes. Son secret ? Il nous l'a livré à la fin de son livre sur *Le Rire et la Scène française* dans une formule qui lui tenait à cœur et qu'il a reprise dans un article écrit pour notre second numéro : il aimait le théâtre parce qu'il aimait la vie. Il n'était point de ceux qui bornent l'univers aux rayons de leur bibliothèque, qui ne sauraient juger que sur l'imprimé, ce cadavre. Lorsqu'un certain de ses étudiants lui proposèrent, il y a quelques mois, de ressusciter quelques œuvrettes curieuses du XVIII^e siècle, au lieu de se borner à les lire, je fus témoin de la joie profonde qu'il en éprouva.

Son enseignement, ses travaux, ont bien révélé la même tournure d'esprit : une œuvre était d'abord à ses yeux un épisode au milieu d'une existence ; on sait avec quelle verve il a conté — sur une documentation scrupuleusement critiquée — cette page de roman vécu : la représentation du *Mariage de Figaro*. Déjà sa thèse sur *Le Drame du XVIII^e siècle*, parue en 1910, retraçait l'histoire d'un goût d'une mode, qui n'inspira guère d'œuvres remarquables mais qui reste un fait d'humanité vivante, et c'était pour

qui l'essentiel. J'hésite à risquer une comparaison qu'il eût, je le crains, raillée, et pourtant, n'est-ce point à la curiosité du biologiste qu'on pense, lorsque, dans *Le Rire et la Scène française*, il se propose d'étudier « ce phénomène mystérieux qu'est la triple collaboration de l'auteur, des interprètes et du public dans l'éclosion de l'œuvre théâtrale » ?

Et comme il répugnait à concevoir deux méthodes critiques différentes, l'une pour les productions d'autrefois, l'autre pour celles d'aujourd'hui, il voyait sans nul déplaisir la curiosité de ses élèves se tourner vers le passé le plus récent, aux confins mêmes de l'actualité. Nul « modernisme » ne l'effrayait, ne le trouvait hostile de parti pris, et comme critique bien moins encore que dans sa chaire de Sorbonne. Aussi, le préjugé de certains contre le critique universitaire — rétrograde, paraît-il, par définition — l'agaçait un peu, et il lui arriva de le faire comprendre, avec une courtoisie humoristique, où l'amertume, cependant, se laissait deviner. De fait, nul plus que lui n'avait le droit de protester contre l'injustice d'une conception qui commence à dater. Il est vrai qu'il n'éprouvait guère d'indulgence pour le « vieux-neuf », et d'aucuns furent sans doute peu satisfaits d'un juge trop perspicace et d'un érudit trop informé.

En Félix GaiFFE, la Société des Historiens du Théâtre perd un de ses artisans les plus actifs, un de ses guides les plus sûrs. On lira ci-dessous l'érudite et amusante communication qu'il fit au dernier Congrès des Sociétés Savantes ; qui donc alors aurait pu croire que tant de verve et de savoir allaient nous être enlevés si tôt ? Tous, ses vieux amis, ses compagnons de travail, ses disciples d'hier, nous nous inclinons devant la douleur de sa veuve et de ses enfants avec une respectueuse sympathie, avec, nous aussi, le chagrin devant la place vide, ce chagrin renouvelé toutes les fois qu'il nous sera donné de sentir de quel secours pou-

vaient nous être encore son dévouement, sa finesse, la droiture de son amitié, toutes ses qualités d'honnête homme au sens « vieille France » de ce mot.

M. F.

UNE PARODIE INÉDITE DE ZAÏRE

La notice de l'édition Beuchot, tome III, reproduite par Moland, tome II, cite quatre parodies de *Zaïre*, dont trois ont été imprimées. Celle de l'abbé Nadal : *Arlequin au Parnasse ou la Folie de Melpomène*, celle de Dominique, Romagnesi et Riccoboni : *Les Enfants trouvés et le Sultan poli par l'Amour*, enfin une parodie anonyme : *Caquaire*, imprimée à la fin du XVIII^e siècle, vraisemblablement à Lyon.

Les deux premières ont été plusieurs fois réimprimées ; M. Fontaine a reproduit *Les Enfants trouvés* à la fin de son édition critique de *Zaïre*. Quant à la parodie manuscrite, voici ce qu'en dit Beuchot : « M. de Soleinne possède le manuscrit d'une *Zaïre*, parodie en un acte et en vers. M. Fontaine ne paraît pas avoir eu connaissance de ce manuscrit, l'on ne saurait s'en étonner : en effet, le catalogue de la Bibliothèque de Soleinne donne au numéro 3.062 une attribution inexacte de cet ouvrage ; il y est présenté comme l'œuvre de Dominique, Romagnesi et Riccoboni, et précédé du signe spécial †, qui indique qu'il a été imprimé. C'est là une erreur évidente, et l'on peut s'en convaincre sans peine en consultant à la Bibliothèque Nationale le manuscrit français 9.248, qui a été acquis par notre grand dépôt au moment de la dispersion de la bibliothèque Soleinne.

On sait qu'une très petite partie seulement de cette magnifique collection est passée à la Bibliothèque Nationale ; ce sont surtout des manuscrits de pièces le plus souvent inédites, généralement sans grande valeur littéraire, mais quelquefois fort curieuses. Il y en a 1.500 environ, représentant les dix-huit portefeuilles de la collection Soleinne, et figurant sous les numéros 9.242 à 9.341. Cette partie du catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Nationale demanderait une revision complète et soigneuse. L'erreur d'attribution que je viens de signaler ici est loin d'être unique. Il y a deux ans, une de mes élèves, M^{lle} Béatrice Abott de Toronto, découvrait une trentaine de comédies de Robineau de Beaunoir, données comme anonymes dans le recueil Soleinne, et qu'une liste autographe de Beaunoir lui-même comprise dans un autre dossier

la Bibliothèque Nationale lui a permis d'identifier. Plus récemment encore, M. Keys, en recherchant le manuscrit de la première adaptation de Shakespeare jouée sur un théâtre français : *Les Deux Amies ou le Vieux Coquet*, de Bret (d'après *Les Joyeuses Commères de Windsor*), avait la surprise de constater que cette pièce manquait dans le recueil où il pensait la trouver, d'après les indications formelles du catalogue Soleinne et de celui de la Bibliothèque Nationale (n° 9.243). Pourtant la pagination, deux fois remaniée, de l'ensemble du recueil, ne marque aucune lacune. En divisant les portefeuilles Soleinne pour les répartir sous la forme des volumes actuels, la Bibliothèque Nationale a vraisemblablement égaré ou interverti certaines pièces, tout en conservant fidèlement la description du catalogue Soleinne, que l'on a reproduite sans se livrer à la moindre vérification.

La parodie qui nous occupe, longtemps confondue avec celle de Dominique, Romagnesi et Riccoboni, en est pourtant tout à fait différente. Les personnages y conservent les mêmes noms que dans la tragédie de Voltaire, au lieu que chez les trois auteurs italiens Zaïre s'appelle Thémire ; Lusignan, Alcidor ; Nérestan, Carabin, et Orosmane est désigné sous le nom de Sultan de Tripoli. La comparaison, même très superficielle, des deux pièces, ne pouvait laisser aucun doute à cet égard ; mais les indications du catalogue ont évidemment détourné les érudits de toute recherche à ce sujet. La seule mention qui ait été faite de cette parodie se trouve dans la thèse de Miss Valleria Belt Grannis (*Dramatic Parody in Eighteenth Century France*), dont j'avais attiré l'attention sur ce point et qui a consacré un peu moins de deux pages à ce petit ouvrage, qui pourtant mériterait mieux.

On sait en quoi consiste le comique des parodies, principalement au XVIII^e siècle : d'une part il provient des effets burlesques qui s'obtiennent en accentuant le côté ridicule que pourraient présenter certaines situations, en faisant parler les héros de tragédie dans un style vulgaire, ou encore en leur attribuant des situations inférieures et en leur faisant parler le langage de leur état. D'autre part, et ceci intéresse davantage l'histoire littéraire, les auteurs de parodies s'amuse malicieusement à souligner les défauts de construction de la pièce, et donnent ainsi sous forme indirecte une véritable critique de l'ouvrage. Par exemple, dans *Les Enfants trouvés*, l'effet burlesque est obtenu par des vers comme ceux-ci, que prononce Thémire :

*Tout le monde en convient, le Roi de Tripoli
Est, malgré sa moustache, un seigneur très poli,*

ou encore par les jurons gascons dont Carabin-Nérestan émaille ses tirades.

Mais ces effets ne sont employés ici qu'avec discrétion. Par contre les passages critiques sont nombreux, et souvent d'une réelle finesse. M. Lanson, dans son étude sur la parodie dramatique au XVIII^e siècle (*Hommes et Livres*, pp. 262 et suivantes) a montré comment cette petite pièce faisait ressortir admirablement le défaut principal de *Zaïre* : la prolongation de l'explicable silence de l'héroïne à travers les trois entretiens qu'elle a avec le sultan. Il souligne aussi la malice des auteurs attribuant à Orosmane deux vers de *Bajazet*, dont, en effet, le passage de Voltaire n'est qu'un délayage très inférieur. Lorsque Thémire prononce un vers que les auteurs empruntent directement à la tragédie

*Ou mon amour me trompe, ou Thémire aujourd'hui
Pour l'élever à soi, descendrait jusqu'à lui.*

sa confidente réplique fort judicieusement :

*Il le faut avouer, cette pensée est belle,
Mais convenez aussi qu'elle n'est pas nouvelle.*

L'arbitraire de l'unité de lieu est souligné par ces vers :

JASMIN

Vous savez que toujours votre porte est fermée.

LE SULTAN

*Oui, c'était autrefois la règle accoutumée ;
Mais il faut que d'entrer on ait permission,
Si tu veux qu'au sérail se passe l'action.*

Le récit des aventures de Nérestan est de même parodié de façon à en démontrer toute l'in vraisemblance.

Ces deux sources de comique se retrouvent dans la parodie inédite. Mais il faut reconnaître qu'ici l'emploi du burlesque est beaucoup plus abondant, les traits en sont plus fortement appuyés, et l'auteur anonyme n'hésite pas, à certains moments, à les pousser jusqu'à la grossièreté. Que l'on compare par exemple la parodie de la première tirade de Fatime au passage de Voltaire (vers 9 et suivants) :

*Vous ne me parlez plus de ces belles contrées
Où, d'un peuple poli les femmes adorées
Reçoivent cet encens que l'on doit à leurs yeux ;
Compagnes d'un époux et reines en tout lieux,
Libres sans déshonneur et sages sans contrainte,
Et ne devant jamais leurs vertus à la crainte.*

Voici la tirade telle qu'elle est parodiée dans *Les Enfants trouvés*

*Vous ne me parlez plus des plaisirs que la France
Promet à notre sexe avec tant de licence.*

*Vous ne l'ignorez pas ; c'est là que les maris
Vivent d'intelligence avec les favoris ;
Que la femme y bravant la contrainte fatale,
Est prude avec renom, coquette sans scandale.*

Le ton est beaucoup plus vif dans la parodie manuscrite :

*Avez-vous oublié ces charmantes contrées,
Où de cent étourdis les filles adorées,
Ayant à peine atteint l'âge de quatorze ans,
En donnent à garder à dix ou douze amants ?
Quel plaisir ! Je le sais par mon expérience.*

Plus loin Fatime s'efforce de déguster Zaïre du sérail d'Orosmane, et voici en quels termes :

*Qoi, vous voulez rester dans ce maudit sérail,
Où le plaisir de plaire est pour nous un travail,
Où, pour ravigoter un Turc sans politesse,
Par crainte nous feignons d'avoir de la tendresse.*

L'auteur fait abondamment appel à certaines particularités du sérail pour amuser son auditoire ; en congédiant Nérestan, Orosmane lui dit :

*Oui, crois-moi ; si tu veux conserver ta perruque,
Pour peu que ton cœur craigne une charge d'eunuque,
Sors, et que le soleil levé sur mes États
Chez moi, demain matin, ne te retrouve pas.*

Dans la scène 7, qui correspond à II, 2 de Voltaire, Zaïre, en faisant ses adieux à Nérestan, lui promet d'user de son pouvoir sur le sultan pour

Protéger les chrétiens, leur tenir lieu de mère.

Dans la parodie, le ton change ; ce ne sont pas du tout des soins maternels qu'elle se propose de prodiguer aux chrétiens. Voici ce que devient le passage :

*Un coup d'œil par hasard lâché sur mon vainqueur
En a fait mon esclave ; excusez-moi, Seigneur,
Mais quoique ma fortune ait d'éclat et de charmes,
Dans les bras du Sultan je vous donne des larmes.
Je ne vous défends pas de former des désirs ;
Je ferai plus, s'il faut, pour flatter vos soupirs.
A vous, à vos Français, je tâcherai de plaire ;
Mes bienfaisantes mains calmeront leurs misères,
Je pourrai bien, je crois, par ces tendres moyens,
Sans manquer au Sultan, adoucir vos chagrins.
Autant que je le puis, je ne suis pas cruelle.*

et Nérestan réplique :

Grand Dieu ! que de vertu dans cette demoiselle.

Le monologue de Zaïre (III, 5) est à la fois abrégé et tourné au grotesque :

*Les chrétiens vont partir pour le Mississipi
Et moi dans un sérail restant ensevelie,
Je m'en vais m'occuper à peupler la Turquie.
Non, je dois suivre un père et ne pas balancer ;
Mais quoi ? et mon amant ? dessus quel pied danser ?
Entre deux selles, oui, je suis le cul par terre.*

Les vers :

*Votre cœur, par un maître attaqué chaque jour,
Vaincu par mes bienfaits, crut l'être par l'amour* (IV, 6).

deviennent :

*Votre cœur dans mon lit attaqué chaque jour,
Vaincu par le plaisir, crut l'être par l'amour.*

Au lieu de :

*Le sérail est plongé dans un profond silence,
Tout dort, tout est tranquille, et l'ombre de la nuit... (V, 6).*

nous lisons :

Les étoiles ici sont en bonnet de nuit.

Je ne puis être heureux ni souffrir que par elle.

se transforme en :

Je ne puis être heureux sans coucher avec elle.

Assurément cette verve est assez grosse et ne suffirait pas à donner beaucoup d'intérêt à cette parodie, où le texte de la tragédie est suivi d'assez près, sauf la suppression des premières scènes de l'acte III et l'intervention des scènes 3 à 8 du V^e. Du moins y a-t-il là une certaine bonne humeur et un maniement très correct du vers classique qui contraste avec le style souvent barbare d'un grand nombre de pièces manuscrites recueillies par M. de Soleinne. Le dénouement, qui naturellement est heureux, se trouve quelque peu brusqué ; mais il reste sur ton bon enfant qui caractérise toute la pièce :

*Et pourquoi me cacher de qui vous êtes fille
Quel diable de mystère, et quel en est la fin ?
Ces messieurs ont pensé perdre le goût du pain,
Et vous, la belle, aussi. Voyez la belle chute !...
Vous Français, au sérail, allez chercher des filles ;
Nérestan, prends-en trois et prends les plus gentilles ;
Demeurez tous chez moi ; faites-moi ce plaisir ;
Orosmane est heureux, tout doit s'en ressentir,*

Ce qui donne plus de valeur à cette parodie, c'en est la partie critique. Par exemple, à la deuxième scène, après une tirade de 22 vers au lieu des 58 que comporte celle de Voltaire, Zaïre réplique à Orosmane :

*Mais seigneur, permettez que je parle à mon tour,
Haranguer si longtemps vous fatigue et vous gêne,
Et vous avez besoin, je crois, de prendre haleine.*

Les derniers vers de la scène 5 soulignent la convention qui, pour maintenir l'unité de lieu, empêche arbitrairement les personnages de se rencontrer. Orosmane s'écrie :

*Mais que vois-je ? En ces lieux ce Français que j'abhorre !
Sortons, il ne faut pas que je lui parle encore.*

De même l'imprudence que commet Nérestan en se confiant à Chatillon tout près du séjour d'Orosmane (Zaïre, I, 1) est soulignée dans ces vers (sc. 6) :

*Taisez-vous donc, de grâce !
Si vous criez si fort, le Sultan l'entendra
Et ce qu'il m'a promis, peut-être il le tiendra.*

L'auteur n'est pas dupe de la chasteté supposée de Zaïre, élevée dans le sérail.

CHATILLON

*Telle est des musulmans la coupable licence :
De nos jeunes tendrons ils séduisent l'enfance.
Et dès les premiers ans, savent former leur cœur
A satisfaire en tout leur amoureuse ardeur.
Croyez-vous que toujours elle ait été cruelle ?*

M. Lanson s'étonne (*Hommes et Livres*, p. 287) que certains éléments mélodramatiques comme « la croix de ma mère » n'aient pas été critiqués par Dominique, Romagnesi et Riccoboni, et il l'explique ainsi : « C'est que la croix de ma mère n'était pas usée ; elle chassait les accessoires grecs et romains qui opéraient depuis deux mille ans les reconnaissances tragiques : tissus, épées, cuirasses, etc. La croix de Zaïre ne valait-elle pas bien la cuirasse de Mérope ? » Il en eût peut-être jugé autrement à la lecture de notre parodie manuscrite. Dès l'arrivée de Lusignan, la croix du sang parle en Zaïre :

Sans trop savoir pourquoi, je sens que mon cœur l'aime,

et la scène de la reconnaissance donne lieu à la parodie la plus bouffonne. « Si mes enfants vivaient » s'écrie Lusignan, et Nérestan dit :

Ses enfants ! Autrefois, Seigneur, j'avais un père...

ZAÏRE

Je suis plus sûre encore que j'avais une mère !

LUSIGNAN

*... Vous dont le cœur soupire
Répondez-moi sans faute : à gauche sous le sein
Par hasard auriez-vous un gros bout de boudin ?*

ZAÏRE

Oui, seigneur, il est vrai.

LUSIGNAN

*Pendant une grossesse
De votre mère, hélas ! ce fut une faiblesse.*

Nérestan a subi la bastonnade :

LUSIGNAN

Que vous est-il resté de ce dur traitement ?

NÉRESTAN

Une incommodité que je n'ose vous dire !

LUSIGNAN

Et c'est ?

NÉRESTAN

*Qu'à tout moment mon derrière soupire
Malgré moi... pardonnez... et même en cet instant.*

LUSIGNAN

Tu m'en as dit assez, je reconnais mon sang.

NÉRESTAN

Moi votre fils !

ZAÏRE

Seigneur !

LUSIGNAN

*Heureux vent qui m'éclaire !
Ah ! mes pauvres enfants, embrassez votre père.*

A la scène 12 (Zaïre, III, 7) la complaisance inconsistante de Corassmin est plaisamment soulignée :

*Moi ! ce que j'en ai dit, Seigneur, c'est d'après vous.
Contre elle vous étiez tout à l'heure en courroux.
Il vous plaît à présent de la croire innocente.
Je le veux bien...*

Et la scène 13 nous offre une satire du rôle d'Orosmane ; Zaïre s'écrie :

*Eh ! pourquoi mon amant n'est-il pas né Français ?
Etourdi, petit-maitre, indiscret, plein d'audace,
Prenant les cœurs d'assaut comme on prend une place,
Effronté, violent, jaloux et furieux,
S'il était de Paris, que serait-il de mieux ?*

Orosmane lui-même se définit ainsi à la scène 14 :

*Oh ! vous ne savez pas ce que c'est qu'Orosmane.
Comme un caméléon, il approuve, il condamne,
Il adore, il déteste, il jure, il se repend,
Et vingt fois dans un jour change de sentiment.
Oui, c'est là chez les grands comme l'amour se mène.*

On voit que les principaux défauts de la pièce (fragilité de l'intrigue, vraisemblance de la reconnaissance, inexactitude de la couleur locale) ont été fort bien saisis par les contemporains, et c'est surtout à ce titre que cette petite pièce, restée si longtemps inédite, peut nous intéresser.

C'est de l'ouvrage de Dominique, Romagnesi et Riccoboni que se rapproche le plus la parodie manuscrite. Celle de l'abbé Nadal, assez mordante et qui excita fort l'humeur de Voltaire, se présente sous une forme qui nous paraît aujourd'hui bien froide : les cinq actes de la tragédie paraissent successivement devant Melpomène et se définissent eux-mêmes. Quand à *Caquire*, je voudrais bien pouvoir en parler, mais c'est une entreprise difficile. Le catalogue Soleinne la qualifie fort justement de « la plus sale de toutes les pièces de ce genre » ; ce n'est qu'un amassis d'obscénités et d'ordures. Tous les vers de Voltaire sont déformés de façon à faire allusion aux fonctions les plus basses de l'humanité, et cela dure pendant cinq actes, car ici, au lieu d'abrégé, on n'a pas craint de consacrer deux mille vers à cette fantaisie dégoutante. L'auteur n'en a pas encore été nettement identifié : le catalogue Soleinne, le *Dictionnaire des Anonymes* de Barbier et M. L. Vallas, *Un siècle de Musique et de Théâtre à Lyon* ne sont d'accord ni sur le nom, ni sur la personne. Mais, quel qu'il soit, on reste confondu à la pensée que cette pièce a pu être jouée à Lyon par des acteurs de société, qu'elle a connu au moins deux éditions, car la description donnée par le catalogue Soleinne ne se rapporte pas exactement à l'exemplaire que possède la collection Rondel. Les rares passages qui témoignent de quelque esprit ne sont pas citables à cause des grossièretés qui surgissent à chaque vers. Les costumes, minutieusement décrits, donneront une idée du ton de la pièce :

Cucuman (Orosmane), en habit turc, avec un turban formé d'un bassin d'étain de chaise percée.

Puputant (Lusignan), en vieil habit de cour bien râpé, couleur must un bas roulé, l'autre tombant sur les talons, appuyé sur une béquille.

Foirine (Fatime), en robe appelée chemise, dont le derrière est taché ou moucheté en couleur de merde d'oie.

Caquire (Zaïre) en robe à la sultane, sous laquelle elle a un caleçon en nanquin couleur de chair, pour pouvoir fournir décentement les gestes et les attitudes convenables à son rôle, ayant une anse de pot de chambre suspendue au bout de son collier.

Néflairant (Nérestan), en pantalon, avec une tache noire au milieu du derrière, un fouet à la main, ayant sur le dos un pot de chambre en havresac, rempli de papier gris coupé en morceaux.

L'anse de pot de chambre jouera un rôle essentiel dans la pièce jusqu'à la fin il remplace la croix de Zaïre. Toute la parodie repose sur les différences de régime intestinal entre les musulmans, toujours constipés, et les chrétiens (ici dénommés foireux), qui souffrent de l'incommodité contraire. Les premiers vers de Foirine sont les suivants :

*Je ne m'attendais pas, jeune et belle Caquire,
À ces nouveaux besoins qu'un Soudan vous inspire.
Quel changement s'opère en tous vos intestins ?
Au lieu d'étrons mollets, vous faites des crottins.
La foire en ce moment n'a plus pour vous de charmes.*

On jugera de la différence de ton entre les trois parodies, qui suivent de près le texte de Voltaire, par la manière dont est transformée la fameuse exclamation d'Orosmane : « Zaïre, vous pleurez ! » (IV, 2). Dans *Les Enfants Trouvés*, cet hémistiche devient : « Thémire, vous riez ? », car celle-ci ne prend pas au sérieux son terrible maître. Dans la parodie manuscrite, Orosmane s'écrie : « Zaïre, vous jurez ! » et en effet l'héroïne vient de prononcer un juron des plus grossiers. Dans la parodie lyonnaise, l'apostrophe se transforme en : « Caquire, vous foirez !! ». Une certaine édition ajoute cette note : « ce qui s'exécute avec une ficelle de chocolat qu'elle renverse. »

Il est fort douteux que l'on réédite jamais ou que l'on analyse avec plus de détails une pièce aussi ordurière que *Caquire* ; mais il n'est peut-être pas inutile de signaler aux bibliographes l'erreur d'attribution commise au sujet de la parodie manuscrite et d'en faire connaître les principaux passages, qui contribuent à compléter ce que nous savons de la critique dramatique sous forme de parodies au XVIII^e siècle.

FÉLIX GAIFFE.

L'AN PROCHAIN... A LYON !

Nous publions aujourd'hui deux des travaux présentés par nos confrères au Congrès des Sociétés savantes de 1934. Nous aurions voulu donner en un seul fascicule le tableau d'une séance qui fut entièrement consacrée à l'histoire théâtrale ; mais l'importance de ces communications et nos moyens encore trop modestes nous l'interdisent. Au bout de quelques pages, nous sommes condamnés à mettre : « La suite... à l'année prochaine » ; désolante lenteur dont nous nous excusons ; mais cela ne suffit pas : il faut qu'à l'avenir la difficulté disparaisse. Il n'est pour cela qu'un moyen : un effort sérieux de propagande, sous deux formes.

La première, qu'il suffit de rappeler en passant, est l'intervention personnelle de nos amis pour nous amener de nouvelles recrues. Nous reviendrons sur cette question lors de notre prochaine assemblée générale ; remercions du moins, maintenant, ceux qui nous ont apporté les précieux témoignages d'une sympathie efficace.

La seconde forme de propagande, c'est l'activité de la Société, l'activité qui se produit sur le forum des Congrès. Les travailleurs de France sont conviés l'année prochaine à Lyon ; il faut que l'histoire du théâtre, il faut que notre groupe y soient représentés. Déjà nous avons reçu des promesses fermes, et mieux même que des promesses ; mais il nous faut davantage : nous voudrions réunir un plus grand nombre de mémoires, et surtout de mémoires concernant la région lyonnaise et rhodanienne.

D'abord, parce que cette région fut une route de circulation comique très intense ; ensuite et surtout, parce que nous avons des chances de trouver là-bas un auditoire susceptible de s'intéresser volontiers aux événements de son

pays. Il faut aller démontrer « à domicile » que l'histoire locale sert l'histoire générale, qu'elle est même la base d'une histoire générale suffisamment précise et nuancée. Est-ce à dire que nous voulions donner à nos manifestations un caractère tout régional, suivant la ville de France où le congrès se réunira ? Ce serait, sans nul doute, une erreur ; il est bon, au contraire, que des comparaisons puissent s'établir entre des faits analogues sur des points différents du pays ; mais il est bon aussi d'écouter les avis d'assistants qui connaissent bien la vie particulière de la région ; c'est ainsi que la rencontre sera fructueuse, et laissera de bons souvenirs à tous.

Si donc nous adressons à tous nos amis le même appel que nous leur adressions l'année dernière, nous en adresserons un autre, plus spécialement pressant, à ceux de Bourgogne, de Franche-Comté, de Dauphiné, de Suisse romande, de Savoie, bref, de toutes les régions pour lesquelles Lyon fut à la fois un point de passage et un centre d'attraction. Puisse la collaboration de tous permettre à la Société de prouver une seconde fois qu'elle travaille : c'est le meilleur moyen d'amener à nous les bonnes volontés, et d'augmenter, avec nos ressources, l'ampleur de notre action.

L'ANCIENNE COMÉDIE « EN NEXIRUE » A METZ

Le vaste immeuble dit « Hôtel de Gargan », en Nexirue, à Metz, attire depuis longtemps l'attention des archéologues et des touristes. Sa façade actuelle se compose de trois anciennes façades bien distinctes dont les immeubles, séparés en principe, ont été réunis depuis 1800 environ, pour ne former qu'une seule et même habitation.

La première, qui est la plus ancienne, est du XIII^e siècle ; elle est garnie de créneaux. La seconde est d'une architecture plus récente : on croit que cette maison était l'habitation d'un seigneur du XV^e siècle.

La troisième façade est d'une époque encore plus récente. Du reste, elle porte le millésime de sa construction : 1578, date de la création du *Jeu de Paume* ou de balles. Plus petite et moins haute que les deux autres, elle n'était qu'une servitude établie entre la rue et la salle du jeu de paume qui était enclavée entre le cloître et le jardin des Frères Prêcheurs.

L'entrée du jeu de paume donnait rue Nexirue. Pendant son séjour à Metz en 1603, le roi Henri IV le visita journellement en compagnie des seigneurs de son entourage et, avant son départ, il en fit l'acquisition pour le donner à des serviteurs dévoués qui pouvaient l'exploiter à leur profit.

A cette époque lointaine, la ville de Metz n'avait pas encore de théâtre, les représentations avaient lieu au jeu de paume et, en 1703, il fut définitivement converti en salle de spectacle ; les travaux de construction coûtèrent 3.500 livres, dont l'entrepreneur Husson se remboursa en recevant, d'une année à l'autre, cinq livres par jour de représentation.

Si l'on en juge par les diverses suppliques adressées aux Échevins en vue d'obtenir les autorisations nécessaires pour les exhibitions, le genre de spectacles donnés en Nexirue était très varié.

A la date du 5 septembre 1688, un sieur Claude Mangot en était concessionnaire. C'est le premier dont le nom figure dans les documents des Archives municipales.

D'autre part, nous avons trouvé la présence à Metz d'une troupe de comédiens qui exerça en Nexirue pendant quelques années. Sur les registres de la paroisse Saint-Martin, nous avons relevé les actes suivants :

Le 26 avril 1692, fut baptisée une fille nommée Désirée. Le père, le sieur Georges Mousson, acteur de la troupe de Mgr le Dauphin ; la mère, demoiselle Desessarts, actrice de la même troupe ; le parrain, maître Jean Quinault, acteur de la même troupe ; la marraine, demoiselle Désirée Morisson, actrice de la même troupe.

Le 7 juin 1694, mariage de Jean Mousson, originaire de Villefranche, près de Lyon, demeurant paroisse Saint-Martin, fils de Georges Mousson, dit Durocher, avec Anne Lamothe, de la même paroisse. Témoins :

le père de l'épouse ; Picard, maître à danser ; Jacques Prevost, de Paris ; Louis Mousson, frère du marié. De ce mariage naquit un fils, Niccolò Mousson, né et baptisé le 31 décembre 1694.

Le 16 mars 1696, fut baptisée Marie-Hortense, fille de Georges Mousson et de Marie Desessarts.

En 1694, le sieur Florian demande et obtient la permission de jouer la « comédie artificielle » (marionnettes) à Metz, au lieu ordinaire.

Le 25 janvier 1695, un sieur Doutin, danseur de corde, adresse une requête en vue de se livrer à ses exercices et aussi d'exhiber deux tigres.

Le 14 janvier 1698, Jean Quinault d'une part, et Dominique Pitel de l'autre, sont de passage : ils se recommandent de succès nombreux dans les cours des princes d'Allemagne et jouent la comédie.

Le 21 août 1699, René Cherrier demande à jouer l'opéra.

En 1700, François Pitel de Courteville, comédien ordinaire de Son Altesse de Lorraine, demande à jouer la comédie.

En 1701, Jean Quinault demande, pour la troupe des comédiens de Son Altesse de Lorraine, la permission de jouer en cette ville.

Toutefois, en dépit de sa destination artistique, le jeu de paume ne servait pas moins à déposer les grains, puisque le 28 septembre 1702 le sieur Claude Antoine, bourgeois de Metz, concessionnaire du local, adresse une supplique aux Échevins. Les soirs de spectacle lui faut déplacer les sacs, sans quoi on les lui déchire, on les lui abîme ; les bouffons et les baladins font concurrence aux rats et aux souris ; de ce chef, il demande une indemnité.

En 1715, les comédiens du roi, établis à Aix-la-Chapelle, demandent la permission de jouer à Metz.

Pour récapituler, disons que, du 1^{er} octobre 1712 au 13 mars 1729 la salle fut louée à dix-huit chefs de troupes de comédiens.

Le bâtiment avait dix-sept toises de longueur sur cinq toises de largeur ; la salle dix toises trois pieds de profondeur sur cinq de largeur ; il y avait un parterre de planches en talus doux ; deux rangées de loges l'une sur l'autre, contenant en tout trente loges ; un amphithéâtre sur lequel était une salle de café.

En 1729, le sieur Robert s'engage à jouer l'opéra et à rendre la salle et ses décorations sans dégradation à la ville.

Le 7 août 1731, la salle est mise gratuitement à la disposition de la demoiselle Desjardins pour y jouer la comédie.

Les marchands de rafraîchissements ne devaient y passer qu'à titre

essentiellement mobile. En 1732 seulement, le 2 mai, une ordonnance signée de Brye, convoquait le public pour le 13 dudit mois, en la maison communale, pour procéder à l'adjudication du droit de vendre des rafraîchissements en la salle de spectacles. La concession fut accordée à une demoiselle Chéault.

Vers 1733, les spectacles eurent une direction sédentaire confiée au sieur Clavel, dit Malo, lequel mourut à Metz en 1746. D'autre part, dans *Le Pays Lorrain* de 1925, j'ai donné des détails sur les Fleury (Liard-Fleury), famille de comédiens qui exerçaient leur talent sur la scène de Nexirue.

Dans les registres de la paroisse Saint-Gorgon, j'ai trouvé les noms de quelques autres artistes qui jouèrent sur la même scène :

En 1730, Marie-Madeleine Gentil, actrice de l'Opéra, établie à Metz, demeurait chez le sieur Peltier, en Nexirue.

En 1732, Étienne Buquet, dit Maisoncelle, danseur de l'Opéra, était domicilié chez le même Peltier, en Nexirue.

Le 12 décembre 1734, est décédée Catherine de Beaufort, après avoir renoncé publiquement entre les mains de M. l'Évêque à une profession condamnée et répudiée par l'Église et avoir promis avec serment de ne plus remonter sur le théâtre et a été enterrée ledit jour en l'église Saint-Gorgon ». Elle était femme de Louis Blache de Bellerose, chirurgien opérateur.

En 1737, François Barrier, comédien, demeurait en Bonne Ruelle, et en 1739, le sieur Dubuisson, aussi comédien, est domicilié même rue.

La construction de « l'hostel des spectacles » commence en 1739 ; Metz est alors un centre intellectuel et possède une forte garnison.

La dernière fête officielle fut donnée dans la salle de Nexirue, à l'occasion de la fête de la naissance du duc de Bourgogne ; elle est rapportée en ces termes par Baltus, dans ses *Annales de Metz* :

« Messieurs de l'Hôtel de Ville ont donné un bal au public dans l'ancien hôtel des spectacles, rue Nexirue, où plus de quinze cents personnes sont entrées par billets qui avaient été distribués avec discernement, et on y a fourny des rafraîchissements avec abondance. »

Cette même année, le théâtre actuel était terminé ; la première représentation eut lieu le 6 février 1752. L'ancienne salle de Nexirue fut appelée la *Vieille Comédie* et le 29 avril 1771, on mettait en vente les meubles et les vieux effets. Toutefois, le local servit encore à des saltimbanques. Pendant une soirée, en 1799, une galerie trop chargée de spectateurs s'écroula, sans avoir causé d'accidents graves, mais l'Adminis-

tration municipale, ne voulant pas employer des fonds à une restauration inutile, ferma cette salle aux spectacles publics, puis elle vendit le bâtiment qui a été démoli sauf la façade.

J.-J. BARBÉ.

P.-S. — Au cours de l'été, notre confrère a bien voulu nous faire part d'une récente et précieuse trouvaille : les notes complémentaires qu'on va lire sont empruntées au journal manuscrit du chevalier Laurent de Belchamps, qui se trouve à la Bibliothèque de Metz ; elles concernent les spectacles des années 1728 à 1730, période pour laquelle le dossier des Archives municipales paraît plutôt pauvre.

« Au mois d'août (1728) arriva une troupe de balladins ici, ils sont quarante, tous Allemands et d'une magnificence très grande. Ils sont venus avec quatre berlines dont une magnifique avec quatre chevaux superbes et beaucoup de valets de livrée. Ils furent remerciés le 13 septembre et remplacés en octobre par une troupe de comédiens italiens venus de Bruxelles, mais ceux-ci ont joué très mal, ils ont été sifflés ».

« Le 30 juin 1729, on a commencé l'ouverture de l'opéra par l'*Aventure galante*. La Dujardin, qui est l'entrepreneuse, est une excellente artiste. Elle a fait 900 livres ce jour-là. On représente quatre fois par semaine. On aura un opéra nouveau tous les mois. On prend six livres au balcon, trois livres aux premières loges et premier rang de l'amphithéâtre, quarante sols au reste de l'amphithéâtre et vingt-quatre sols au parterre... »

« Le 12 septembre suivant, à l'occasion de la naissance du Dauphin les officiers du régiment du Roy ont donné à la Dujardin 400 livres pour représenter gratis l'opéra *Les Fêtes vénitiennes* et *Le Miroir sans fard*... »

« Au début de l'année suivante, l'une des actrices de la troupe, Mademoiselle Brière tomba dangereusement malade. Avant de mourir, elle fut convertie par deux dames de la Confrérie du Rosaire et du Tiers-Ordre. Mademoiselle Brière a été enterrée à l'église Saint-Victor, le 18 avril 1730. Les femmes de l'Opéra lui portaient le coin du drap, tous les hommes de la troupe théâtrale avaient des cierges à la main. Le 25, ils doivent lui faire célébrer un service en musique... »

En remerciant M. Barbé de cette nouvelle et précieuse contribution à nos recherches, le secrétaire se permettra d'insister une fois de plus auprès de tous nos amis, pour qu'ils signalent dans le *Bulletin* (dont

devrait être le rôle principal) tous les indices qu'ils pourraient relever au cours de leurs lectures, de leurs recherches, voire même dans leurs papiers ou souvenirs de famille. Au milieu des légendes et des racontars, les documents sûrs n'abondent pas ; il n'y aura jamais trop de bonnes volontés pour les mettre au jour.

UN SCANDALE AU THÉÂTRE D'AMIENS

Le théâtre d'Amiens est vraisemblablement aujourd'hui la plus ancienne salle de spectacle de France : il fut inauguré le vendredi 21 janvier 1780 ; le Grand-Théâtre de Bordeaux, chef-d'œuvre de l'architecte Louis, ne fut ouvert que le 9 avril suivant. Six mois plus tard, presque jour pour jour, le 23 juillet 1780, la représentation fut troublée par une égarade violente que provoquèrent les militaires.

Il y avait alors quelque vingt-cinq ans que la Compagnie de Luxembourg, des Gardes du Corps, tenait garnison dans la ville. Les Amiénois ne s'enorgueillissaient point de posséder dans leurs murs la garde du roi ; les bourgeois soumis au logement criaient merci, et toute la ville était lasse des arrogances de ces soldats, qui traitaient la ville en pays conquis, lorsque se produisirent les incidents relatés dans le mémoire officiel suivant :

MÉMOIRE

sur le trouble causé au spectacle d'Amiens, le 23 juillet 1780

Les officiers municipaux de la ville d'Amiens s'étaient abstenus de référer au Gouvernement la connaissance du trouble arrivé à la Comédie le dimanche 23 juillet 1780. Ils avaient espéré de la prudence de MM. les Officiers des Gardes du Corps que l'affaire serait pacifiée, que les citoyens recevraient la satisfaction qui leur était due. Mais la rigueur dont M. le Commandant vient d'user envers le fils du citoyen le plus grièvement outragé, l'inflexibilité avec laquelle il s'est refusé à toutes les voies de conciliation qui lui ont été proposées par M. le Maire, dès l'origine de l'affaire, et par les députés du corps municipal postérieurement à la voie de rigueur, ne permettent plus aux officiers municipaux de différer plus longtemps de s'acquitter de ce qu'ils doivent à leurs conci-

toyens, et de réclamer, en leur nom commun, la protection et la justice du Gouvernement.

Ils vont rendre compte de tout ce qui s'est passé le dimanche 23 juillet ; ils ne citeront pas les motifs avancés par M. le Commandant pour justifier la rigueur dont il vient d'user en emprisonnant le fils de celui qui a été outragé plus gravement. Ils rendront enfin compte de toutes les démarches faites de la part des officiers municipaux pour terminer cette affaire.

Le Dimanche, les officiers municipaux avaient permis aux comédiens de jouer *Zaïre* ; le spectacle était complet, les loges étaient remplies, parterre très nombreux ; tout était paisible, chacun était attentif. On était au V^e acte : tout à coup on entendit un grand bruit dans le corridor des premières loges ; on crut qu'il y avait le feu ; chacun sortit. Les femmes s'effrayèrent, plusieurs se trouvèrent mal, des gardes du Corps à l'épée nue, arrêtaient ceux qu'ils rencontraient.

La loge du Corps de Ville était ouverte à cause de la grande chaleur ; un officier des Gardes vint la fermer brusquement. Cet officier était M. de Vilaines. Il était sorti de sa loge en criant à haute voix qu'il était insulté ; les Gardes du Corps qui se trouvaient au spectacle étaient accourus à ses cris. Il s'agissait d'une glace cassée par accident dans un cabinet appartenant à la loge des Officiers aux Gardes du Corps. Ce cabinet était ouvert, le passage en était libre ; un jeune homme qui suivait une actrice passant du corridor au théâtre par ce cabinet, avait cassé la glace en badinant. La glace ne valait pas dix francs ; au surplus elle n'avait pas été posée aux dépens des Gardes du Corps. Ce léger accident n'avait causé aucun trouble ; il était aisément réparable ; la police en eût toujours bien retrouvé l'auteur. Mais M. de Vilaines aima mieux le poursuivre lui-même et le faire chercher par les Gardes du Corps. Les Gardes du Corps n'étaient que simples spectateurs à la Comédie ; ils n'y avaient aucune fonction militaire ; la Garde ni la Police du spectacle ne leur étaient pas confiées. Les cavaliers de la maréchaussée en étaient seuls chargés. C'était à eux seuls à arrêter quelqu'un, s'il y avait eu quelqu'un à arrêter.

À côté de la Comédie, il y a un café qui en dépend. Les salles de café, au premier et au second, donnent sur les corridors des premières et secondes loges ; mais ces salles sont exactement fermées sur les corridors, pour empêcher qu'on ne s'introduise par là au spectacle. Les comédiens ont grand soin d'y veiller. M. de Vilaines s'imaginait que celui qui avait cassé la glace s'était réfugié dans la salle au premier,

qui était tout à fait impossible, ainsi qu'on vient de le démontrer. Il n'en fit pas moins enfoncer cette porte avec violence par les Gardes du Corps qui y entrèrent au nombre de plus de 30 et dont plusieurs avaient l'épée nue.

Dans la salle au-dessus, au second, étaient plusieurs citoyens qui s'amusaient pendant la Comédie, entre autres, le Sr. Lecomte, greffier de l'Election, les Srs. Munier et Nantier, secrétaires de l'Intendance, et le Sr. Gossart, avocat, ancien échevin. Le bruit qui se faisait sous eux les fit descendre par l'escalier du café ; ils n'étaient pas encore en bas qu'ils se trouvaient saisis et arrêtés par des Gardes du Corps : quatre se jetèrent sur le sieur Lecomte, d'autres sur ceux qui étaient avec lui ; le Sr. Lecomte fut maltraité au point qu'il eut son habit déchiré en lambeaux, depuis le haut jusqu'en bas. Le Sr. Nautier fut menacé de lui passer l'épée à travers le corps ; ils demandaient en vain à être entendus. A la fin, M. l'Intendant qui était au spectacle, étant sorti de sa loge, fit relâcher ses deux secrétaires, et le Sr. Lecomte fut remis entre les mains de la maréchaussée. Ceux des spectateurs qui étaient sortis au bruit redoublé furent étonnés de voir des citoyens arrêtés avec tant de violence et d'irrégularité.

Le Sr. Lecomte a un fils unique, à peine âgé de vingt ans, encore au collège à Paris ; il était en vacances chez son père et se trouvait au parterre ; il était sorti comme les autres pour tâcher de savoir de quel danger on était menacé. Il aperçoit son père dans les mains de ceux qui le tenaient, dans le désordre de ses vêtements déchirés ; le jeune homme se jette en s'écriant dans les bras de son père ; il veut le dégager ; il demande de quoi il est coupable ; on le repousse ; chacun est touché de la sensibilité qui l'affecte. Enfin M. Lecomte père parvient à parler à M. de Vilaines et à lui faire entendre qu'il ne savait ni ce qu'on lui imputait, ni ce qui s'était passé dans le cabinet de la glace cassée, puisqu'il n'était pas à la Comédie. On le relâche, il est obligé d'envoyer chercher d'autres habits dans sa maison pour pouvoir sortir décentement.

M. le Maire avait été requis de se transporter à la Comédie, il s'y était rendu. Comme il interrogeait le cafetier pour savoir comment les choses s'étaient passées, M. de Vilaines qui y était, lui demanda d'abord pourquoi il était là. Il ajouta que tout ce qu'il prétendait faire était inutile, par la raison qu'il allait lui dire. Il emmène M. le Maire dans la rue et lui dit que tout était terminé, parce que celui qui avait cassé la glace était enfin connu. M. le Maire lui demanda si tout était aussi terminé avec les citoyens insultés ; à quoi M. de Vilaines répondit qu'il ne s'agissait que d'un habit déchiré, que cela s'arrangerait aisément.

Néanmoins M. Lecomte père revint le lendemain chez M. le Maire se plaindre qu'il n'avait reçu aucune satisfaction. M. le Maire lui conseilla d'aller voir M. de Canisy, commandant. M. Lecomte y fut. M. de Canisy lui témoigna combien il était fâché de ce qui était arrivé. M. Lecomte lui demanda une réparation qui lui fut refusée, malgré que les officiers municipaux l'eussent déterminé à se contenter de moindre. Le Sr. Lecomte désespérant d'obtenir une réparation voulut donner sa plainte au Criminel. M. le Maire qui en fut instruit alla chez M. Lecomte pour l'en dissuader. Il alla aussi chez M. le Commandant, il lui écrivit, et jusqu'à ce qu'il en eût obtenu réponse, il parvint à engager le Sr. Lecomte de suspendre sa plainte au Criminel.

M. le Commandant ne fit point de réponse à M. le Maire.

M. le Major de la Place alla chez M. Lecomte pour l'engager à désister de son projet de plainte. Le Sr. Lecomte, qui crut voir dans la démarche de M. le Major un attachement au bien des citoyens, s'épancha peut-être avec trop de franchise devant lui ; M. le Major n'adoucit point l'affaire par la manière dont il rendit les propos du Sr. Lecomte au Commandant. Enfin dans ces circonstances, le jeune fils unique du Sr. Lecomte, plein de l'injure faite à son père, crut qu'il obtiendrait de M. le Commandant la réparation telle que son amour filial l'imaginait ; il alla le prier de donner réponse à la lettre que M. le Maire lui avait écrite, ce fut jeudi matin : il revint chez son père sans avoir rien obtenu.

Le Sr. Lecomte était dans la plus grande perplexité, il désirait une réparation, il croyait se la procurer par la voie d'une plainte à l'extraordinaire.

Il était retenu par la crainte de compromettre celui qui avait cassé la glace. On lui avait fait dire que, dès l'instant que sa plainte serait lâchée, on arrêterait ce particulier et qu'on le tiendrait en prison tout le temps que durerait la procédure criminelle. Il se voyait dans la plus grande peine par le refus que M. le Commandant venait de faire à son fils, mais son affliction devint plus vive encore lorsqu'il vit entrer dans sa maison, le même jour, jeudi, à une heure après dîner, des cavaliers de la maréchaussée qui lui annoncèrent de la part de M. le Commandant l'ordre de mener son fils en prison.

Le Sr. Lecomte courut chez M. le Maire. M. le Maire l'accompagna sur-le-champ chez M. le Commandant, ils le prièrent de leur dire pour quels motifs il faisait emprisonner le fils d'un père si cruellement outragé.

M. le Commandant prétendait que le jeune homme l'avait provoqué.

Si la chaleur de quelques expressions avait pu présenter une pareille idée à M. le Commandant il était trop au-dessus pour y trouver une injure. Ses sentiments de bonté devaient d'ailleurs user d'indulgence envers un fils qui ne péchait que par jeunesse, par inexpérience du monde où il n'était pas encore entré et enfin le sentiment si louable de l'amour filial.

M. le Maire présente toutes ses considérations à l'esprit et au cœur de M. le Commandant sur qui elles parurent faire impression. Il hésita longtemps à donner une réponse. Il refusa enfin. Mais M. le Maire étant sorti avec le Sr. Lecomte, il les rappela et dit à M. le Maire qu'il fallait consulter le Sr. Renouard, prévôt de la maréchaussée et qu'il lui ferait savoir ses dernières résolutions. Elle fut que le Sr. Lecomte serait emprisonné sans autre délai.

M. le Maire, qui en fut instruit, écrivit au Sr. Lecomte pour l'engager à faire rendre son fils en prison. Le Sr. Lecomte obéit. Le même jour, jeudi, il y avait assemblée à l'Hôtel de Ville ; pendant la séance, M. le Maire fut averti par un brigadier de maréchaussée de l'emprisonnement du Sr. Lecomte fils.

Les officiers municipaux arrêtaient sur-le-champ d'envoyer deux députés à M. le Commandant pour le prier de relâcher le Sr. Lecomte fils. Ces députés furent M. le Maire et un Échevin. Ils remplirent leur mission pendant la séance ; ils ne purent rien obtenir malgré leurs offres de donner une soumission par écrit de représenter le jeune homme quand ils en seraient requis. Le Sr. Lecomte père était venu à l'assemblée réclamer les bons offices de la Compagnie, elle avait cru devoir les lui accorder.

C'est ainsi que pour une petite glace cassée par mégarde, tout le spectacle a été troublé, des femmes mises en danger de la vie, des citoyens arrêtés, excédés, maltraités par des militaires respectables qui n'en avaient pas le droit puisqu'ils n'étaient pas en fonctions, ni soit pour en remplir de semblables, et que, par une suite malheureuse, le fils du citoyen le plus grièvement offensé a été encore emprisonné.

La modération, l'esprit de sagesse, de conciliation et de paix ont caractérisé toutes les démarches des officiers municipaux, dans tous les temps, vis-à-vis de MM. les gardes du Corps, et surtout dans cette occasion ; par ces conditions, ils espèrent qu'on rendra justice aux citoyens insultés, ils la demanderont pour eux, et grâce pour un jeune homme plus sensible que coupable.

Au-dessous est la mention : « Présenté le 29 juillet 1780 » ; et ont signé : C. Florimond Leroux, Maire ; Laurent, M. Leleu, Letellyer.

Les portes de la prison ne devaient se rouvrir pour le fils Lecon que plusieurs semaines plus tard. Quant au Maire, il avait pour toute réponse à son mémoire, reçu la lettre de cachet suivante :

« De par le Roy :

« Sa Majesté a interdit et interdit le Sieur Florimond Leroux, Maire de la Ville d'Amiens, des fonctions de ladite place de Maire, lui faisant défense de s'immiscer directement ou indirectement dans les dites fonctions et ce sous peine de désobéissance.

« Fait à Versailles, le 12 août 1780.

« Signé : LOUIS ».

et plus bas signé : Amelot.

Cette lettre fut reçue le surlendemain 14 août par Leroux, qui la communiqua aussitôt à M. Sellyer, Premier Échevin, pour en faire part au Corps de la Ville. Voilà comment le Roi traitait un maire coupable d'avoir pris la défense d'un innocent contre un officier aux gardes.

Quatre ans avant les faits que nous venons de raconter, un militaire écrivait, en parlant de ses propres camarades, cette phrase cruelle, cruellement recueillie par M. Fuchs : « Souvent mal élevés, ils se croient autorisés par leur état à dire et à faire tout ce qu'ils veulent, et à traiter légèrement les habitants des villes ». Le Mémoire de Florimond Leroux illustre de manière piquante ce témoignage peu suspect, à cela près que les bourgeois d'Amiens devaient trouver bien lourd d'être traités si « légèrement » !

H. CHENU.

LE THÉÂTRE MÉDIÉVAL EN SORBONNE.

La vaillante compagnie de mes étudiants, si bien dirigée par le meneur de jeu, et maître de la Psallette, cet excellent musicien de vingt-quatre ans, Jacques Chailley, n'a pas voulu s'endormir sur ses succès de l'an dernier. Non contents d'avoir ressuscité, le 7 mai 1933, un vieux mystère, mes élèves ont donné cette année, les 24, 25, 26 et 27 février 1934, un tableau plus complet de notre ancien théâtre médiéval du grand siècle — je veux dire le XIII^e — sous son aspect comique comme sous son aspect tragique. Celui-ci se trouvait représenté par une reprise du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, qui, dans son décor simple

ané, avec ses quatre *mansions* alignées en demi-cercle entre le Paradis et la gueule d'Enfer, a retrouvé, à la salle Louis Liard, en Sorbonne, ses spectateurs enthousiastes et émus. Nicolas Weisbein incarnait encore Théophile avec le naturel, la passion et le charme qui lui sont propres, mais nous avons dû le doubler, avec succès aussi, par Jean Priou, ce qui prouve que l'effet de la pièce ne tient pas au talent d'un interprète. D'autres rôles ont pu subir victorieusement la même épreuve.

Le théâtre comique a pratiqué aussi, dès cette seconde moitié du XIII^e siècle, voire avant, les mêmes principes de la mise en scène simulannée. En l'absence de rideau, les spectateurs ont vu sans étonnement l'indignation nos machinistes et décorateurs en blouses lever et tendre, pour masquer les *mansions* théophiliennes, les toiles peintes de Raoul Roger-Ballet, brossées par Odette Darmon, et représentant, à gauche, les maisons du village, celles de Baudon, Huart et Perette ; à droite, un rocher et un arbre ; au fond, une prairie et une colline dominée par le Moulin-Roger. Ces décors seront reproduits dans l'édition de mon adaptation qui paraîtra prochainement chez Delagrave.

Le *Jeu de Robin et de Marion*, auquel ils étaient destinés, est, comme chacun sait, une *pastourelle* dramatique (non pas une pastorale), qu'on a un peu ambitieusement nommée notre premier opéra-comique. Ce qui est vrai, c'est qu'y alternent les parties chantées et récitées (« *Or chante, or se fabloie* », disait l'auteur de la *Chantefable d'Aucassin et Nicolette*, au début du même XIII^e siècle), et que nous avons encore renforcé cet élément musical, selon l'avis de M^{me} Rokseth et de J. Chailley, en séparant les scènes par des *motets* d'Adam, d'une adorable polyphonie vocale, et en accompagnant les danses et jeux des bergers par la vielle et les cornemuses.

Le problème de l'interprétation n'était pas moins délicat. On peut jouer le *Robin et Marion* en pastorale, comme Jacques Bertin le fit naguère à la Comédie-Française (cf. *La Comédie française* par Édouard Champion, 1934, p. 134), ou bien en souligner, comme l'ont fait, spontanément et d'accord avec moi, mes interprètes, le comique parfois un peu grossier et l'intention satirique.

Ainsi ont apparu des qualités que la seule lecture ne rend pas évidentes : une verve et un entrain qui rappellent le *Jeu de la Feuillée* (encore que les deux pièces pèchent par le manque d'action) ; une satire fine et vive du roman et de l'amour courtois ; une psychologie assez avancée du *pastor gloriosus* (Robin) et de la bergère un peu mijaurée, mais toujours fidèle à son berger.

Donner en spectacle de Noël, en 1283, à la Cour française de Naples,

celle de Charles d'Anjou, ces rudes et cependant chastes amours, montrer une rustique Marion insensible aux charmes et à l'élégance d'un chevalier, railler, dans la personne du gauche et couard Robin, l'amour inspirateur de bravoure, c'était, de la part du poète de Robert d'Artois, une singulière audace, que seul l'attrait et la grâce de sa musique pouvaient faire accepter, ainsi que, peut-être, le succès et le scandale de cette autre satire naturaliste : la continuation du *Roman de la Rose*, par Jean de Meun (vers 1276).

Les éclats de rire des spectateurs (voir l'article de H. Parigot dans *Le Temps* du 11 avril et celui de Gérard d'Houville dans la *Revue Deux-Mondes* du 15 mars 1934) ont donné raison à mes jeunes acteurs et montré que le public était aussi accessible à la *vis comica* qu'à la *tragica* du Moyen-Age, quand elles étaient restituées dans une forme sensible et intelligible pour lui.

Gustave COHEN.

CHRONIQUE

NOTRE BIBLIOTHÈQUE. — Les numéros IV et V de la collection, parus en juin dernier, sont consacrés, le premier, à *La Réaction idéaliste au Théâtre, de 1890 à 1900*, par M^{lle} Dorothy Knowles ; second, au *Théâtre de Georges de Porto-Riche*, par M. Hendrik Brugman.

Dans les 504 pages de son étude (sans compter 49 pages de bibliographie et 8 pages d'index), M^{lle} Knowles a réuni une masse considérable de documents sur les tentatives de poètes et de penseurs pour rénover, après le mouvement réaliste ou naturaliste, la littérature dramatique. Cette réaction a des origines étrangères et artistiques, en même temps que littéraires et françaises : l'influence d'Edgar Poe, des Scandinaves, des Russes, de Wagner, s'y mêle à celle de Baudelaire et Villiers de l'Isle-Adam, le grand précurseur du symbolisme. Après avoir analysé les principales causes du mouvement, le livre étudie en détail la « Période héroïque » de l'idéalisme dramatique, d'abord dans des œuvres proprement scéniques, puis dans celles qui, malgré leur forme dialoguée, n'étaient pas réellement écrites pour la représentation, ne purent pas, pour une raison quelconque, être jouées. Enfin la dernière partie esquisse un tableau d'ensemble des survivances actuelles du théâtre idéaliste : par lui la veine romantique s'est perpétuée, mal-

effort antiromantique du naturalisme. Ainsi le théâtre idéaliste prend sa place dans la succession des flux et des reflux de notre histoire spirituelle.

Cette représentation des faits est-elle historiquement juste ? Il est trop tôt peut-être pour en discuter. Du moins faut-il savoir gré à M^{lle} Knowles d'avoir proposé une hypothèse qui pourra servir de base des discussions ultérieures, grâce à la documentation très riche dont elle est appuyée.

M. Hendrik Brugmans a donné surtout une diligente analyse des pièces composant le « Théâtre d'Amour ». Il distingue dans son développement quatre phases principales : du *Vertige* (1873) aux *Deux Autes* (1878), ce sont les premiers essais, parfois malencontreux ; de *Manina* (1878), devenue *L'Infidèle* en 1889, jusqu'à *La Chance de Françoise* (1888), c'est la période des « préludes » : « La technique est trouvée, la première application des méthodes nouvelles tentée avec succès » ; alors apparaissent les trois « tragédies » vraiment porto-richiennes : *Amoureuse* (1891), *Le Passé* (1897) et *Le Vieil Homme* (achevé en 1900, représenté en 1911) ; après quoi, des *Malfilâtre* (1904) aux *Vrais Dieux* (1920), « l'élan devient moins vigoureux, les sources coulent moins vives, la vision devient moins large, l'inspiration s'affaiblit, la mise en œuvre commence à présenter des insuffisances » ; on éprouve « une impression pénible d'incertitude, d'indécision », malgré le « surprenant » *Marchand d'Estampes* (1917), qu'une interprétation déplorable fit échouer.

Les 200 pages consacrées de la sorte à l'œuvre sont encadrées par deux parties plus courtes (70 à 80 pages) occupées, l'une par la biographie du dramaturge, l'autre par les conclusions de M. Brugmans sur l'art de Porto-Riche et sa place dans l'histoire du théâtre contemporain. Question bien délicate lorsque le recul est si faible (Porto-Riche est mort que depuis quatre ans !) ; mais M. Brugmans s'est efforcé d'y répondre avec une modération, une prudence, qui lui font le plus grand honneur : il s'est défendu à la fois contre son admiration personnelle et contre l'irritation visible qu'il éprouve en face de certaines attaques fort étrangères à la littérature. A son avis, Porto-Riche demeurera dans l'histoire ce qu'il fut dans la vie : un isolé ; il n'a subi l'influence du romantisme d'Augier, de Dumas fils, que dans la mesure où l'on subit toujours l'influence de prédécesseurs immédiats ; mais « il n'appartient à aucune école et ne devait être la source d'aucun courant ».

La solide et minutieuse étude de M. Brugmans est suivie d'une bibliographie fort abondante et de curieux graphiques traduisant la marche

de l'intrigue dans chaque pièce étudiée. On trouvera le commentaire de ces graphiques au début de la III^e partie ; le procédé de notation est intéressant, l'idée mériterait d'être reprise et creusée.

HISTOIRE DU CIRQUE. — Nous avons dit dès le début pour quoi nous ne voulions pas la séparer de l'histoire du théâtre. Nous avons signalé en son temps la curieuse petite exposition de Médram aujourd'hui, nous signalerons avec un nouveau plaisir l'activité de la Société des « Amis du Cirque », dont le président est M. Paul Haynon, 37, rue Letort, Paris (XVIII^e), et le secrétaire général, M. Christian Dorcy, 2, place Michelet, Asnières.

Le 27 juillet dernier, *Beaux-Arts* faisait connaître que M. Paul Haynon venait de verser aux Archives du département de la Seine une importante série de documents : « Une bibliothèque de deux ou trois cents livres, une vingtaine de cartons pleins d'estampes, d'affiches, de photographies, de programmes, de billets, d'entrées de faveur, et l'amorce d'un travail fort intéressant commencé par M. Haynon : un dictionnaire des artistes du cirque ».

Les Archives départementales possédaient déjà sur les artistes de cirque et de théâtre quelques renseignements dans les papiers de la juridiction consulaire, du tribunal de commerce, des justices de paix et de l'administration des douanes ; ce nouveau fonds, où se trouvent des pièces relatives au temps du Second Empire comme à l'après-guerre, va les enrichir singulièrement.

D'autre part, nous apprenons que la première exposition des Images du Cirque s'ouvrira en janvier prochain, au Cirque d'Hiver, dont les nouveaux directeurs, les frères Bouglione, ont mis les dépendances à la disposition des organisateurs. Uniquement réservée aux œuvres ayant trait à la vie et au spectacle du cirque, cette exposition comprend également une section d'art photographique et une rétrospective concernant les cirques disparus.

Les artistes désirant participer à cette première exposition peuvent s'adresser dès maintenant à MM. Haynon et Dorcy.

UNICA ET LIVRES RARES. — Les bibliophiles et les travailleurs connaissent déjà cette collection, dans laquelle sont reproduits par phototypie, c'est-à-dire avec une rigoureuse exactitude, certains ouvrages rarissimes, véritables joyaux de nos bibliothèques, mais dont la communication est devenue impossible, sous peine d'une destruction rapide et irrémédiable. Le n^o IV, actuellement en souscription, intéresse

out particulièrement l'histoire du théâtre : il reproduira, en effet, la deuxième édition du *Tartuffe*, donnée le 6 juin 1669, moins de trois mois après la première (15 mars).

C'est elle qui donne pour la première fois le texte des trois placets au roi. De plus, M. Émile Dacier, conservateur adjoint à la Bibliothèque nationale, qui présente cette belle édition au public, signale un détail important : « La planche gravée, qu'on y trouve aussi pour la première fois, est un document capital sur les costumes portés par les acteurs au temps des représentations publiques du *Tartuffe* en 1669, en particulier sur le costume de Tartuffe, — un large manteau, un pourpoint de couleur sombre et un petit chapeau, — qui n'était peut-être pas exactement le vêtement d'une humble pauvreté, porté par l'Imposteur en 1664 et si vivement critiqué alors, mais qui n'était plus tout à fait l'ajustement d'un homme du monde » décrit par Molière dans son second placet de 1667 ».

Le tirage est limité à 300 exemplaires ; le prix de l'ouvrage broché est de 100 francs ; supplément de 15 à 20 francs, suivant la reliure choisie. Ceux de nos confrères qui le désireraient peuvent remettre leur souscription à M^{lle} Droz, trésorière de la Société.

VIEUX THÉÂTRES PARISIENS. — A signaler, dans le catalogue de l'exposition « Paris il y a cent ans » (Galerie Cailleux, 22 février-mars 1934), les numéros 24 et 74 :

Giuseppe Canella (1788-1847) : *Le boulevard Montmartre (Théâtre des Variétés et Panoramas)* ; peinture à l'huile sur carton, datée et signée (1830) ;

Frederick Nash (1782-1856) : *Le théâtre de l'Ambigu-Comique* ; dessin à la sépia, aquarellé.

DOCUMENTS SUR LE DÉCOR MODERNE. — Dans le catalogue dressé par M. Raymond Cogniat pour l'exposition « Gauguin et ses amis » (Expositions de *Beaux-Arts* et de la *Gazette des Beaux-Arts*, février-mars 1934), nous relevons les numéros suivants, qui intéressent l'histoire du décor :

4. Louis Anquetin : Rideau du *Malade Imaginaire*, peinture, 99×132 ; n° 168. Roussel : Maquette à l'huile sur carton pour les *Scrupules de Fanfarelle* (H. de Régnier) ;

169. Lacoste : Fond de scène de la *Brebis égarée* (Jammes) ;

170. Wang, peintre norvégien : Trois petits tableaux pour le décor de *Jean-Gabriel Borckmann* ;

171. Gouves de Nancques : Maquette de décor (pastel) pour *Intérieur* (Maeterlinck) ;

172. Toulouse-Lautrec : Décor pour le *Chariot de terre cuite*.

La première de ces six pièces appartient à M^{me} Anquetin, les cinq autres à M. Lugné Poé. Le créateur du Théâtre de l'Œuvre expose également plusieurs programmes d'une exceptionnelle valeur documentaire, les décors ayant été exécutés directement d'après eux :

173. Bonnard (*Dernière Croisade*) ;

175. Maurice Devos (*L'Intruse*, de Maeterlinck) ;

176. Henry de Groux (*Morituri*) ;

177. Hermann Paul (*La Brebis*) ;

178. Ernest La Jeunesse (*Comédie de l'Amour*) ;

179. Mûch (*Jean-Gabriel Borckmann*) ;

180 à 182. Sérusier (*Héracléa*, *Le Fils de l'Abbesse*, *Le Roi Candaule*) ;

183. Jean Toorop (*Venise sauvée*) ;

184-185. Toulouse-Lautrec (*Le Chariot de terre cuite*, 1894 ; *Rosmersholm*, 1897) ;

188. Valloton (*Le Père*, de Strindberg) ;

189 à 194. Vuillard (*Rosmersholm*, *Les Soutiens de la Société*, *Solennel le Constructeur*, *Un Ennemi du Peuple*, *Au-dessus des Forces*, *Images*).

AUTOGRAPHES. — Du catalogue Lemasle (Paris) :

Bellecour (Rose-Pétronille Le Roy de la Corbinay, dame), célèbre comédienne du XVIII^e siècle, connue d'abord sous les noms de *Gode* et de *Mademoiselle de Beaumenard*, née à Lamballe ; lettre autogr. signée au comédien Bondy, 1789, 4 p. in-4^o. Très curieuse lettre dans laquelle elle parle de M^{lle} Devienne, des débuts de l'acteur Dorfeuill, et donne à Bondy, alors à Bruxelles, des conseils pour ses rôles tragiques.

Grandval (Charles-François Ragot, dit), célèbre acteur de la Comédie Française ; lettre autogr. signée à M^{lle} Guinault, 4 p. in-4^o, 23 juillet 1737.

Marquise (Étienne-Marie Perrine Le Marquis, dite), dame de Villomble, comédienne du XVIII^e siècle, qui fut la maîtresse du duc Louis d'Orléans, dont elle eut l'abbé de Saint-Phar et l'abbé de Saint-Albin. Pièce signée sur vélin, Paris, 17 juillet 1783, 1 p. pet. in-4^o oblong.

Du catalogue Liepmannssohn (Berlin) :

Favart (Anne de Choddet, veuve), ordonnance de 600 ll., signée « Louis », Versailles, 10 juin 1783 ; acquit de la bénéficiaire.

Duthé (Françoise Gérard, dite Rosalie), « actrice et courtisane ». Lettre autogr. signée. Londres, 31 octobre (1801), 1 p. in-8^o. Remes

ements à M. Perregaux, pour l'intérêt qu'il prend à sa maladie : « Je suis pas encore en état de faire un long voyage, étant très faible. Mais si vous aviez besoin pour mes affaires d'un certificat de vie, faites-le moi savoir... »

Rachel (Élisa Félix, dite), tragédienne française (1820-1858). Lettre autographe signée, Paris, 27 mars 1843, 1 p. in-8° : « Cher Monsieur Jérôme (?) tout mon service de billets est distribué. Je suis bien fâchée de ne pouvoir vous donner ce que vous désirez... »

Lettre autogr. signée. Jeudi, 13 mars, 1 p. in-8° : « Monsieur le Ministre... Je sollicite de votre bienveillance l'honneur d'être reçue quelques instants auprès de vous dans la journée de demain... »

NOUVELLES ET AVIS DIVERS. — De *Beaux-Arts* (1^{er} juin) :

« Le Conseil général du Calvados vient de décider d'affecter l'ancienne sous-préfecture de Pont-l'Évêque, monument historique, à l'installation d'un *Musée Robert de Flers*, où seront réunis et conservés les souvenirs rapportant à l'écrivain, né dans cette demeure.

— Notre excellent confrère R. A. Mooser, de Genève, nous communique le programme du Festival musical de Leningrad, donné au Théâtre de l'Ermitage, le 28 mai dernier. Ce festival était consacré à la musique française du XVI^e au XVIII^e siècle ; la musique dramatique y était représentée par le monologue (pour soprano) de la tragédie musicale d'*Armide*, par des chansons et danses du Théâtre de la Foire et par une représentation de la *Serva Padrona*, de Pergolèse, jouée « dans les traditions du théâtre italien ambulant de la première moitié du XVIII^e siècle » et comme elle fut jouée à Paris en 1752. Le programme, d'une fort élégante sobriété, était précédé d'une importante notice du Professeur Semion Ginsburg sur l'esprit du « musée-auditoire », et orné d'une jolie reproduction d'un dessin ancien : *Le Théâtre de l'Ermitage*, par Pietro Gonzago.

— Le secrétaire rappelle à tous ses confrères qu'il est à leur disposition pour tous renseignements sur le prochain Congrès des Sociétés savantes, qui se tiendra à *Lyon*, du 23 au 26 avril 1935. La question 24 du programme de la section de philologie et d'histoire reste ainsi posée : Recueillir, pour une ville ou une région, les renseignements sur l'état du théâtre, les représentations théâtrales et la vie des comédiens depuis la Renaissance ».

ERRATA. — Deux fautes assez graves se sont glissées dans l'impression de la couverture de notre précédent *Bulletin*. D'une part ce *Bulletin* doit être numéroté 3-4 et (non 3) et daté « Avril-Juin 1934 » au lieu

de Mai. D'autre part, le nom de notre dévoué correspondant genevois a été estropié : lire Kunz-Aubert au lieu de Kunz-Guibert. Nos auteurs voudront bien excuser ces coquilles dues aux événements qui nous ont obligés à remanier au dernier moment notre numéro, d'où tiré un peu hâtif.

EN SORBONNE. — Par une cruelle ironie du sort, notre regretté vice-président Félix Gaiffe nous a été enlevé au moment où venait d'être officiellement créée la chaire d'histoire de la littérature dramatique, dont il était nommé titulaire le 27 août dernier.

APPEL AUX CHERCHEURS

DOLE. — Le 16 février 1741, une permission est accordée par le viguier d'Avignon à Jacques Regnault « directeur de la comédie trouvant présentement à Dôle » (Duhamel, Ann. Vaubl., 1880, p. 111).

Pendant l'été de 1778, le chef de troupe François (Désiré), de Lyon venant de Colmar, joue à Dôle, puis Dijon et Chalon-sur-Saône (Schellen, *Perles d'Alsace*, I, p. 139).

En juin 1779, une troupe de Dôle donne deux représentations *Jenneval* à Dijon (Gouvenain, *Th. Dijon*, p. 115).

DRAGUIGNAN. — Le 20 mai 1789, le chef de troupe Mariès demande la permission de venir jouer au Puy : il est sur le point de partir pour « Tarascon, près Beaucaire » où il demande qu'on lui réponde. Sa troupe serait composée de quatorze personnes, dont six femmes ; il cite les noms suivants : Berger, chef d'orchestre ; M^{me} Lagarde, comédienne ; Berger ; Dermond et son frère marié, La Bussière, premier rôle (Arch. Mun. Le Puy, FF 19).

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

PARAISANT SIX FOIS PAR AN

Année. N^{os} 7-8

DÉCEMBRE 1934

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1. MELÈSE (Pierre). — *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1639-1713). — Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1639-1713).* (Bibl. des Historiens du Théâtre, n^{os} VI et VII). Paris, Droz, 1934, 2 vol. in-8, resp. 460 et 284 p. (Ces deux volumes se complètent et ne se vendent pas séparément).

2. CARMODY (Francis J.). — *Le répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles, de 1708 à 1764.* Berkeley, University of California Press, 1933, in-8, III-65 p.

Extrait du vol. 16, n^o 4, pp. 373-438, des *Publications in modern Philology*. Instrument de travail très bien conçu et dont le besoin se faisait grandement sentir pour l'étude (encore à faire) de cette farce chantée, sur des airs populaires, par les acteurs de la Foire, et qui disparaît après la fusion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne (1762). M. F. C. a dressé la liste des opéras-comiques en vaudevilles, par noms d'auteurs, avec dates et lieux de représentation. Une seconde table, par titres de pièces, renvoie à la première.

Répertoire particulièrement recommandable pour l'étude du répertoire des troupes de province, qui continuèrent à colporter ces pièces bien longtemps après qu'elles avaient été abandonnées à Paris.

3. ANTOINE (André). — *Le Théâtre. T. II (1905-1930).* Paris, Éditions de France, 1933.

(Voir notre *Bulletin bibliographique* de 1933, n^o 2.)

4. CHAMPION (Édouard). — *La Comédie-Française* (1^{er} janvier 1927-31 décembre 1932). Paris, 1934, in-8, 450 p.

Fait suite aux grands répertoires de Joannidès ; on y trouvera, classés méthodiquement sous 38 rubriques différentes (sans compter les appendices), tous les renseignements sur l'administration et l'activité artistique du Théâtre-Français pendant six ans. Un second volume sera consacré à l'année 1933.

5. LEJEUNE (Honoré). — *Bruxelles-Théâtres*. Verviers, Nauwet-Hans, 1933.

Réunion des chroniques théâtrales publiées par M. H. L. au cours de l'année 1933. Répertoire des spectacles dont il n'a pas été donné de compte rendu ; tables des spectacles par théâtre, des pièces par titre et index alphabétique.

6. PARKER (J.). — *Who's who in the theatre? A bibliographical record of the contemporary stage*. Londres, Pitman, 1933, in-8, 1882 p. Septième édition revue et augmentée.

7. GOUGENHEIM (G.). — Bibliographie d'Adam de La Halle. *Jeu de la Feuillée, Jeu de Robin et Marion*. (Rev. Ens. Sec. Jeunes filles, 1^{er} novembre 1933).

8. MOULINIER (G.). — Bibliographie de Molière. *Tartuffe*. (Rev. Ens. Sec. Jeunes filles, 1^{er} et 15 février 1934).

9. LEVALLOIS (Henri). — *Molière*. (Tirage à part du Catalogue général de la Bibliothèque Nationale, t. CXVI). 1933, in-8.

Dans ce tirage à part ont été mentionnés en supplément les ouvrages possédés par les autres établissements faisant partie de la Réunion des Bibliothèques nationales (Sainte-Geneviève, Arsenal, Mazarine) et la Bibliothèque de l'Université de Paris, L'ensemble comprend 1.938 articles, dont 1.308 pour la Nationale. Dans sa préface, M. Levallois a retracé l'histoire, fort curieuse, du fonds moliéresque ; plusieurs éditions inconnues des bibliographies antérieures sont révélées ici pour la première fois.

0. CART (A.). — Bibliographie de Marivaux. *Jeu de l'Amour et du Hasard*. (Rev. Ens. Sec. Jeunes filles, 15 février 1934).
1. GOUGENHEIM (G.). — Bibliographie de Voltaire. *Tancrède*. (Rev. Ens. Sec. jeunes filles, 15 janvier 1934).
2. REED (F. W.). — *A Bibliography of Alexandre Dumas père*. London, J. A. Nauhuys, 1933, in-8, 450 p.
(Voir également n^{os} 59, 82, 107, 113, 115, 116, 138.)

III. GÉNÉRALITÉS, ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DU THÉÂTRE

3. GIRAUDOUX (J.). — *La Tragédie, hier et aujourd'hui*. (Conferencia, 1^{er} octobre 1933).
4. WILMOTTE (Maurice). — *La tradition antique dans le comique français*. (Nouvelles Littéraires, 1^{er} septembre 1934).
5. DELCOURT (Marie). — *La tradition des comiques latins en France avant Molière*. Liège et Paris (Droz), 1934, in-8, 95 p. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université de Liège, n^o 59).

On ne peut connaître les comédies d'une époque passée que par des traductions littérales, auxquelles le public prend peu de plaisir, ou par des adaptations, qui s'éloignent fortement du texte. Ces adaptations ne peuvent s'isoler du théâtre vivant et, souvent, s'y insèrent d'une façon inattendue. Mareschal et Rotrou ont gagné la gageure de faire parler phébus à Plaute lui-même : de pareils paradoxes sont riches d'enseignements pour l'histoire du goût public.

6. WIESELGREN (O.). — *Teaternshistoria i Grundrag*. Stockholm, Norstedt, 1934, in-12, 273 p.

Ce petit livre est vraiment un précis d'histoire universelle du

théâtre et, sauf erreur, le premier de ce genre ; ses vingt chapitres donnent une vue d'ensemble des transformations de l'art théâtre depuis les mimes rituels de la religion égyptienne jusqu'au théâtre de nos jours. Deux chapitres sont consacrés aux théâtres orientaux (Inde, Chine et Japon). Une bibliographie sommaire, mais copieuse néanmoins (70 ouvrages environ), et au courant des travaux récents complète cet utile manuel ; on doit souhaiter qu'il soit traduit ou pour modèle.

17. *The Theatre and motion picture ; a selection from the 14th ed. of the « Encyclopaedia Britannica »*. (Britannica booklets, n° 7). Londres, Encyclopaedia Britannica Co. 1933, in-4.

18. STROWSKI (Fortunat). — *Le Théâtre et nous*. Paris : Nouvelle Revue critique, 1934, in-16, 219 p.

Essais critiques, artistiques, philosophiques et littéraires. 1^{re} partie : L'art dramatique. 2^e partie : La révolution du goût.

19. BOURDET (E.). — *Le théâtre et les gens du monde*. (Conférences, 1^{er} novembre 1933).

20. DUFAY (Pierre). — *De l'Alcazar au Cinéma*. (Mercure de France, 1^{er} septembre 1933, p. 302 à 334).

21. CHAMPIGNEULLE (Bernard). — *Spectacles et spectateur* (Mercure de France, février 1934).

Effort de critique objective sur les différentes sortes de spectacles : cinéma, théâtre de comédie, théâtres de musique et de danse, cafés, concerts, music-halls et cirques, spectacles sportifs ; sur leur vogue actuelle, sur la valeur des indications qu'elle peut fournir touchant le goût public. Conclusion assez pessimiste : « Mieux que tous les autres, les arts de la scène permettent de juger de l'état d'une civilisation... Ce sont des témoins de l'esprit public. Le spectacle d'aujourd'hui nous dit combien la nôtre est pauvre, et jusqu'à quelle basse il peut parfois se laisser glisser ».

22. ABRAHAM (Pierre). — *Le physique au théâtre*. Paris, Coutan-Lambert, 1934, in-8, 194 p., 164 phot. documentaires.

Les types physiques se répartissent, selon les proportions du visage et du corps, en trois classes, qui n'excluent pas les variétés mixtes : respiratoires, digestifs, cérébraux. Chacun de ces types, et chaque variété de ces types, est comme la traduction plastique d'un tempérament et révèle aussi les aptitudes particulières de l'acteur à tel ou tel emploi. L'auteur fait de curieux rapprochements entre les monuments figurés antiques (masques, peintures de vases), les images des acteurs d'autrefois et les photographies d'acteurs d'aujourd'hui. Il applique ensuite ses principes aux auteurs et aux critiques. Le livre se termine par un chapitre sur les salles et, pour ainsi dire, sur l'atmosphère sociale qui dépend de leur disposition, les unes parquant les spectateurs en catégories séparées et qui s'ignorent, les autres créant, au contraire, une « communion », un public véritable, parce que tous sont vus de tous. Et ces propriétés sociales de la salle sont montrées sur des coupes architecturales commentées. Petit livre qui fait réfléchir et qui doit être lu de quiconque veut saisir la portée exacte de certains problèmes d'esthétique théâtrale, construction, costume ou interprétation.

23. DUSSANE (Berthe). — *Le Comédien sans paradoxe*. Paris, Plon, 1933, in-12, 282 p.

L'auteur a voulu « nous rendre sensible le mystère intérieur du travail du comédien ». *Le Comédien sans paradoxe* est suivi de : *Les Femmes de Molière*, *Les Héroïnes de Racine*, *Les Héroïnes de Musset*.

24. COQUELIN (Constant). — *The Art of the Actor*, trad. angl. de Elsie Fogerty. Londres, Allen et Unwin, 1933, in-8.

25. CHANCEREL (Léon). — *De quelques vérités dramatiques*. (*Revue des Jeunes*, septembre 1933).

Apologie du mélodrame et de la Commedia dell'Arte, à propos du film des *Deux Orphelines* et des représentations d'Ettore Petrolini. Compte rendu du livre d'Ettore Petrolini : *Modestia a parte*.

26. CHANCEREL (Léon). — *Vers une renaissance théâtre* (*Etudes*, 20 septembre 1934).

Principes directeurs d'un théâtre et d'une école dramatique.

27. LEWIS (Edward). — *The Producer and the Player* (Londres, Allen et Unwin, 1933, in-8).

III a. LE THÉÂTRE ET LA VIE POLITIQUE

28. JOUVET (Louis). — *Le théâtre affaire d'Etat*. (*Revue mondiale*, 15 octobre 1933).

La cause profonde la plus grave de la fameuse « crise du théâtre » est, pour M. Jovet, l'éparpillement de ceux qui devraient le servir en une multitude de petits groupements à vues étroites, souvent hostiles les uns aux autres : « Il faut que l'État travaille à la reconstitution d'une corporation du théâtre ».

29. VLAENDEREN (Van). — *Pouvoir de l'argent, de l'art de la culture sur le théâtre*. (*Toonelgids*, juillet-août 1933).

30. *Les jeunes catholiques et leur théâtre*. (*La Croix*, 10, et 31 août 1933).

31. *Le théâtre et l'Eglise catholique*. (*Toonelgids*, septembre 1933).

32. FOURNIER (P.-L.). — *L'effort des communistes pour le théâtre ouvrier*. (*Nos Spectacles*, novembre 1933).

(Voir également nos 77, 78.)

IV. CONSTRUCTION ET INSTALLATION

33. MARCHE (V.). — *Pour la construction d'un théâtre nouveau* (avec schémas). (*Scenario*, juillet 1933).

34. *L'Architecture russe en U. R. S. S.* III^e série : *Salle de spectacles*. (Concours international pour un théâtre)

d'État ukrainien de scènes musicales de masses de 4.000 places à Karkov). Paris, Morancé, album de 40 p., extrait de *L'Architecture vivante*.

35. *Organisation technique de la scène : rideaux et décor.* (Ons Toonell, septembre 1933).

36. MASRIERA (L.). — *Mon petit théâtre privé et sa machinerie.* (*Pro Arte*, juillet 1933).

37. WILSON (R. A.). — *Scenic equipment for the small stage.* Londres, Allen, 1933, in-8, 67 p.

V. ÉCLAIRAGE, DÉCORATION ET MISE EN SCÈNE

38. PIAULT (G.). — *L'éclairage au théâtre.* (*Lux*, revue de l'éclairage, avril 1934, p. 53 à 57).

Texte d'une conférence faite à l'Association des Ingénieurs de l'éclairage, le 30 janvier 1934, par M. Piault, ingénieur en chef des Établissements Clémançon, spécialistes de l'éclairage théâtral. Le conférencier constate que « depuis quelques années, une collaboration de plus en plus grande s'est établie entre les décorateurs et les électriciens », quoique, trop souvent encore, on fasse appel à leurs connaissances trop tard et trop chichement. Cette confraternité véritable des techniques est trop conforme aux aspirations de notre Société pour que nous ne signalions pas (et pour nous y associer) le vœu de M. Piault.

39. *Les appareils d'éclairage de la scène.* (*Nos Spectacles*, mars, mai et septembre 1934).

40. *Le Régisseur.* (Ons Toonell, juillet 1933).

41. BEKAERT (J.). — *Le livre de conduite du régisseur et sa nécessité.* (*Toonelgids*, mai 1933).

42. PENN (Dorothy). — *The Staging of the « Miracles of Notre-Dame par personnages » of ms. Cangé.* (Columbia University, *Publications of the Institute of French Studies*, Paris, Droz, 1933, in-8, 95 p., 20 graphiques, tableaux plans et illustrations.

Etude détaillée sur la mise en scène des 40 Miracles de Notre-Dame dont le ms. est à la Bibliothèque Nationale (mss. 819 et 820), et qui ont été publiés par Gaston Paris et Ulysse Robert (*Société des anciens Textes français*, 1876 à 1883). Ce travail est accompagné d'une abondante bibliographie et de 8 reproductions de miniatures.

43. BRAAGLIU (A. G.). — *Mise en scène moderne* (*Comœdia* [de Milan], juillet 1933).

44. GODFREY (Philip). — *Back-Stage : the contemporary English theatre from behind the scenes.* Londres, Harrar, 1933, in-8, lith. et dessins de P. Binder.

45. FERNALD (John). — *The Play produced : the technique of producing plays.* Londres, H. F. W. Deane, 1933, in-8, 143 p.

46. Les décors de l'*Annonce faite à Marie.* (*Comœdia* [de Milan], mars 1933).

47. LO GATTO (E.). — *Mise en scène russe.* (*Scenario*, mai 1933).

V a. DÉCLAMATION

48. AMICO (Silvio d'). — *La parole sur la scène.* (*Scenario*, avril 1933).

49. MAEYER (Al.). — *Dissentiment entre paroles et gestes dans la récitation chorale.* (*Toonelgids*, mai 1933).

50. MAEYER (Al.). — *Nécessité du geste dans la récitation chorale.* (*Ibid.*, septembre 1933).

VI. TEXTES

1. ESCHENBACH (Wolfram von). — *Parjival* (Perceval le Gallois) ; première traduction intégrale, avec préface de Ernest Tonnelat. Paris, Éd. Montaigne (Collection de Textes rares ou inédits), 1934, 2 vol. in-8, xxx-378 p. et 343 p.

2. FRANK (Grace). — *La Passion d'Autun*. Paris, Droz (Société des anciens Textes français), 1934, in-8, 232 p., avec introduction, index des noms propres et glossaire.

Le titre unique de *Passion d'Autun*, adopté par Émile Roy en 1903, désigne deux poèmes intimement liés, que M^{me} Grace Franck désigne sous le nom de *Passion de Biard* et *Passion de Roman*, d'après les noms de leurs copistes ; la première est beaucoup plus développée que la seconde. Les deux pièces, publiées ici pour la première fois intégralement, sont accompagnées d'abondantes notes critiques.

3. LAPPARENT (Comte de). — *Le mystère de sainte Barbe* (Bibl. Nat., ms. 72.993). (*Le Sentier*, bulletin paroissial de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, juin à décembre 1933).

4. PORCHER (J.). — *Un poème inconnu de Geoffroy Tory*. (*Humanisme et Renaissance*, t. I, p. 151 à 155).

Texte d'une courte farce en latin, écrite, probablement vers 1513, par Geoffroy Tory, alors régent au Collège de Coqueret ou à celui de Bourgogne. Ce poème, dont on ne connaît que deux exemplaires, l'un à Londres et l'autre à Genève, repose sur un calembour analogue à celui d'Ulysse dans l'ancre de Polyphème : Nemo recherche Cupidon et le Destin, pour les punir de leur dureté envers les hommes ; ils ne sauraient lui résister, car « *Nemo deorum strenuus est domitor* ».

5. VIAU (Théophile de). — *Pyrame et Thisbé*, p. p. J. Hankiss. Leipzig, Heitz, 1933, in-8, 136 p.

Cette œuvre fameuse, que Boileau bafoua, que Gautier prétendit

réhabiliter, continue à être mal connue et insuffisamment expliquée. L'édition de M. J. H. est accompagnée de notes abondantes et d'un glossaire.

56. TRISTAN L'HERMITE. — *Le Parasite*, comédie (1654) publiée avec introduction et notes par Jacques Madeleine. Paris, Droz, 1934, in-8, xxiv-151 p.

Cette comédie, inspirée de l'*Angelica* de Fabricio de Fornasari (1685), a dû à son tour être utilisée par Molière, dans son *Etourderie*. L'introduction de M. J. Madeleine permet de suivre le travail d'adaptation des canevas italiens par nos comiques.

57. MOLIÈRE. — *Le Tartuffe*. Paris, Éditions des Bibliothèques nationales de France, collection d'*Unica* et de livres rares, un vol. 15×8,5, de 128 p., tirage limité à 300 exemplaires.

Ce volume, accompagné d'une importante notice de M. Émile Dacier, conservateur adjoint à la Bibliothèque Nationale, reproduit par le procédé du fac-simile en phototypie, la seconde édition de 1669, la première qui contienne, avec la préface et les trois places au roi, le frontispice gravé représentant la sc. 5 de l'acte IV, avec Orgon caché sous la table.

58. MUSSET (Alfred de). — *Comédies et Proverbes*, texte établi et présenté par Pierre Gastinel. Paris, Belles-Lettres, 1934, in-8.

Le texte reproduit est celui de l'édition originale, et non celui de l'édition de 1856, édition prétendue définitive, en réalité remaniée et mutilée pour accommoder l'œuvre aux exigences scéniques d'alors. On sait que ces « arrangements » avaient provoqué de très vives protestations. (Voir, p. ex., *Le National*, feuilleton du 8 septembre 1871).

59. SARDOU (Victorien). — *Théâtre complet*. Tome I : *La Tosca, L'Affaire des Poisons, Fédora*. Paris, Albin Miché, 1934, in-16, 355 p.

A la fin du volume, bibliographie détaillée des œuvres.

VII. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES, BIOGRAPHIES

0. GAIFFE (Félix). — *Beaumarchais*. (*Revue des Cours et Conférences*, 15 décembre 1933 au 28 février 1934).

Les réputations, La jeunesse amoureuse, Beaumarchais et l'Amérique, L'énigme du *Mariage de Figaro*.

1. PROD'HOMME (J.-G.). — *Rossini en France après Guillaume Tell*. (*Mercure de France*, 1^{er} novembre 1933).

2. ALLEM (Maurice). — *Deux dénouements du « Chandelier » d'Alfred de Musset*, lettres et textes inédits. (*Revue de France*, 15 mai 1934, p. 246 à 259).

Représenté le 10 août 1848, au Théâtre-Historique, *Le Chandelier* fut repris, le 29 juin 1850, à la Comédie-Française ; après plus de quarante représentations, il fut interdit par le Ministre de l'Intérieur, malgré la résistance d'Arsène Houssaye. Les *Souvenirs de Delaunay* et la *Biographie d'A. de Musset* par son frère Paul racontent, mais de deux manières différentes, que le poète essaya d'esquiver les foudres administratives en modifiant le dénouement. Deux versions de ce dénouement nouveau ont été conservées et communiquées par M^{me} Lardin de Musset : ni l'une ni l'autre ne correspond aux récits de Delaunay et de Paul de Musset.

Après la mort d'A. de Musset, son frère essaya de faire jouer la pièce au Gymnase ; la censure s'y opposa encore, comme le prouve un rapport conservé dans la collection Rondel. *Le Chandelier* ne put être joué à nouveau à la Comédie-Française qu'en 1872.

3. SIMON (Ludwik). — *L'extraordinaire aventure de Lola Montès*. (*Archives internationales de la Danse*, 15 octobre 1934, p. 136 à 138).

La célèbre danseuse espagnole, arrivée à Varsovie le 21 octobre 1843, fut « invitée » par la police à quitter la Pologne le 23 novembre suivant ; l'auteur cite, sur cette expulsion et ses causes, des témoignages contemporains et contradictoires. Ce qui est sûr, c'est que Lola Montès fut reconduite jusqu'aux barrières de la capitale par une jeunesse enthousiaste et que la police arrêta plusieurs personnes qui avaient manifesté trop haut leur admiration pour l'artiste.

64. HALÉVY (Ludovic). — *Les carnets de Ludovic Halévy* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 décembre 1933 et suiv.).

Introduction de M. Daniel Halévy. L. H. a laissé une sorte de journal formé de 55 carnets, où il a noté les événements depuis le 8 août 1862 jusqu'en septembre 1899. Mais il a, « vers la fin de sa vie, avec une nervosité un peu malade, sévèrement revu et ratifié ses notes ». La publication actuelle n'est qu'un choix « intéressant les années 1866-70, les plus caractéristiques », mais ces notes sont précédées d'un résumé des précédents carnets. Ce résumé ne contient que des indications relatives aux événements politiques, suivies d'une courte page sur les *Diabls noirs* de Sardou.

65. HAHN (R.). — *Hortense Schneider*. (*Conferencia*, juillet 1933).

66. TRUFFIER (Jules). — *Fechter dans « La Dame aux Camélias »*. (*Conferencia*, 15 juillet et 15 août 1933).

67. TRUFFIER (Jules). — *Bressant et le rôle de Don Juan*. (*Conferencia*, 15 novembre 1933).

68. TRUFFIER (Jules). — *Anaïs Fargueil dans « Les Filles de marbre »*. (*Conferencia*, 1^{er} octobre 1933).

69. SARDOU (Victorien). — *Les papiers de Victorien Sardou*. Notes et souvenirs rassemblés et annotés par Georges Mouly. Paris, Albin Michel, in-8 carré, avec 46 gravures.

70. MOULY (Georges). — *Autour des « Corbeaux », Becque et Sardou*. Lettres inédites. (*Figaro*, 1^{er} octobre 1933).

71. GENTILI di GIUSEPPE. — *Lettres inédites d'Eléonore Duse, le commencement et la fin d'une grande existence*. (*Dante*, revue de culture latine, juin 1934, p. 241 à 244) avec fac-simile.

Deux lettres, en italien, de E. Duse à son père (octobre 1881).

février 1882) ; une lettre et un fragment d'une autre lettre à M^{me} Y. Guibert (5 mars et 5 octobre 1915). Souvenirs de M^{me} Y. Guibert sur sa première rencontre avec E. Duse, à Bruxelles, en 1894.

72. HARRIS (Frank). — *Quelques souvenirs sur Henri Irving*. (*Comædia*, 30 septembre 1933).

73. SYLVAIN (Jean). — *Tel était Sylvain*. Paris, Denoel et Steele, 1934.

Souvenirs de M. Jean Silvain sur son père.

74. SAMARY (Marie). — *Souvenirs, des Brohan à Sacha Guitry*. (*Nouvelles littéraires*, 21 juillet au 15 septembre 1934).

L'auteur, née en 1848, était la petite-fille de Suzanne Brohan, la nièce d'Augustine et de Madeleine Brohan, et la sœur de Jeanne Samary. A ses souvenirs sur les siens, elle en joint d'autres, généralement bienveillants, parfois admiratifs, sur divers artistes contemporains : Sarah Bernhardt, Beauvallet, Montigny, Rose Chéri et la troupe du Gymnase : Aimée Desclée, Lucien Guitry, André Mégard, Gémier, Ida Rubinstein.

75. LITVINNE (Felia). — *Ma vie et mon art*. Paris, Plon, 1934, in-16, 292 p. et 13 grav. h. t. — Préface de Ch. Widor.

La cinquième partie est intitulée : « Technique. — Quelques conseils pratiques ; Étude des grands rôles ». — En appendices : Liste des rôles interprétés par M^{me} F. Litvinne ; liste des compositeurs dont elle a chanté les œuvres, des chefs d'orchestre et pianistes avec qui elle a chanté.

76. GUITRY (Sacha). — *Souvenirs*. Tome I. Paris, Plon, 1934, in-8, 240 p., 17 ill. et 6 dessins h. t.

Ces souvenirs ont paru précédemment dans *Excelsior* sous le titre : « Si j'ai bonne mémoire ». Ils formeront deux volumes. Le premier s'arrête vers 1905.

77. STANISLAWSKI (Constantin). — *Ma vie dans l'art*, trad. p. N. Gourfinkel et L. Chancerel, préf. de J. Coquereau. Paris, Édit. Albert, 1934, gr. in-8, 263 p., plusieurs portraits.

Tome III de la Bibliothèque de l'Amateur de Théâtre. Voir *Bulletin* 1934, n° 3, p. 52.

78. CHANCEREL (Léon). — *Visite à Constantin Stanislawski* (*Revue des Jeunes*, septembre 1934).

Son « système », le rôle social du théâtre.

VII a. ICONOGRAPHIE

79. DROZ (E.). — *L'illustration des premières éditions parisiennes de la Farce de Pathelin*. (*Humanisme et Renaissance*, t. I, p. 144 à 150).

Notes sur les éditions de Pierre Levet (antérieure au 20 décembre 1490) ; Germain Beneaut (20 décembre 1490) et les trois éditions de Jean Trepperel, la première antérieure au 13 octobre 1499, la seconde antérieure à 1502 ; la troisième antérieure à 1511. L'examen technique des planches de l'édition Pierre Levet, dont on ne connaît plus qu'un seul exemplaire (Bibl. Nat., Rés. Ye 243), révèle des traces d'usure qui prouvent que les planches avaient été utilisées pour une édition antérieure et que, par conséquent, « de l'édition originale parisienne, sortie des presses de Pierre Levet, nous n'avons plus aucun témoin ».

80. *Le buste de Lully de Notre-Dame des Victoires*. (*Bulletin des Bibliothèques*, n° 4, octobre-décembre 1933).

Ce très beau buste, jusqu'ici relégué hors de portée de la vue dans une sombre chapelle, est devenu visible pour la première fois à l'Exposition de la Musique française. Le catalogue l'attribue à Coysevox, mais il est, en réalité, de Gaspard Collignon, comme a démontré M^{lle} Sainte-Beuve (*Gazette des Beaux-Arts*, 1926, t. I, p. 198). L'article résume les principaux arguments en faveur de cette attribution.

1. *Une lettre et un portrait de Mozart.* (*Bulletin des Bibliothèques*, n° 4, octobre-décembre 1933). Reprod. phot. du portrait.

La lettre est celle que Mozart écrivit à l'abbé Bullinger, dans la nuit du 2 au 3 juillet 1778, quatre heures seulement après la mort de sa mère. Elle est connue. Le portrait, daté de Paris, 1767, et non signé, représente un enfant d'une dizaine d'années assis devant un clavecin. Cet enfant est-il Mozart ? M. H. Bidou, après avoir confronté les divers portraits connus, n'ose pas conclure. D'autre part, Mozart a quitté Paris en octobre 1766 ; enfin, on ne saurait attribuer cette peinture à aucun des portraitistes en renom à cette époque. On a songé à J.-S. Duplessis, de Carpentras, qui expose à l'Académie de Saint-Luc dès 1764 ; mais ce portrait ne rappelle en rien sa facture ordinaire. Serait-on en présence d'une œuvre allemande ou autrichienne ?

VIII. HISTOIRE DES THÈMES ET DES PERSONNAGES

2. TSAO (H. W.). — *La question d'argent dans le théâtre français sous le Second Empire.* Paris, 1934, in-8, 185 p.

Le milieu financier et les personnages ; les enrichis, l'argent et l'ambition politique ; les financiers qui se moquent de la considération, les usuriers ; le rôle de l'argent dans le mariage et l'amour, dans les relations sociales ; le luxe et le gaspillage ; l'honneur et l'argent, l'art et l'argent. Bibliographie.

3. CHANCEREL (Léon). — *L'actualité cinématographique... Cartouche...* (*Etudes*, 3 novembre 1834).

Notes sur diverses pièces de théâtre concernant *Cartouche*.

4. ANDREAS (Fred). — *The Theatre crime.* Londres, Bles, 1933, in-8, 288 p.

(Voir également n° 23.)

IX. ÉTUDES CRITIQUES

1. THÉÂTRE ANTIQUE

85. BELLESSORT (André). — *Athènes et son théâtre*. Paris, Perrin, 1934.

I. L'Athènes de Périclès. — II. Le théâtre, décors, costumes, poètes. — III. Le patriotisme dans la tragédie grecque : *Les Perses*. — IV. Les dieux et le sentiment religieux. — V. Les grandes familles tragiques : les Atrides, le crime. — VI. Œdipe et ses enfants, la Fatalité. — VII. Grecs et Troyens, la guerre. — VIII. Les amoureux dans le théâtre antique. — IX. La tragédie romanesque d'Euripide. — X. L'Athènes d'Aristophane.

Dix leçons professées à la Société des Conférences. Elles se proposent de rappeler les plus beaux souvenirs de la tragédie grecque à ceux qui l'ont étudiée, d'en donner une idée vivante à ceux qui l'ignorent, de mettre à la portée d'un plus grand public quelques-unes des acquisitions et des conjectures les plus plausibles de l'édition contemporaine.

86. KITTO (H. D. F.). — *The Prometheus*. (*Journal of Hellenic Studies*, vol. LIV, part. I, 1934).

87. PEPPINK (S.). — *Ad Sophoclem eiusque scholiastam ; Aeschylī « Supplices » adnotatiuncula*. (*Mnemosyne*, Série III, vol. I, fasc. I, 1934).

88. SPRANGER (J. A.). — *Some notes on the manuscript Euripides*. Laurentianus 32, 2 (L). (*Studi Italiani di Filologia classica*, vol. X, fasc. IV, 1933).

89. RUDBERG (G.). — *Euripides' Natargeföhl*. (*Symbola Osloenses*, fasc. XII, 1933).

90. LAPALUS (E.). — *Le Dionysios et l'Héraclès des Girnouilles* ; en marge du « Dionisio » de M. Carle Pascoli. (*Revue des Études grecques*, XLVII, n° 219, mai-juin 1934).

1. FLYGT (S. G.). — *Treatment of Character in Euripides and Seneca : The Hippolytus*. (Classical Journal, XXIX, n° 7, avril 1934).

2. MOYEN AGE

2. YOUNG (Karl). — *The Drama of the medieval Church*. Oxford, Clarendon Press, 1933, 2 vol. in-8, xvii+708 p. et 709 p.

3. COHEN (Gustave). — *Le plus ancien document du théâtre liégeois : Mystères et moralités du ms. 617 de Chantilly*. (Mélanges Grandgagnage, p. p. la Soc. de Littérature wallonne). Paris, Droz, 1932, in-8 (p. 79 à 95).

Cet article se propose de « faire le point », de résumer le travail critique fait sur les drames découverts par M. G. Cohen dans le ms. 617 de Chantilly, d'indiquer les résultats qu'il considère comme établis et ceux qu'il ne saurait admettre.

4. THOMAS-BOURGEOIS (C.-A.). — *Le drame religieux au pays de Liège*. Documents inédits. (Mélanges Grandgagnage, p. p. la Soc. de Littérature wallonne). Paris, Droz, 1932, in-8.

Un ms. provenant du couvent des Dames Blanches de Huy, et découvert par M. Yernaux, archiviste de Liège, contient la *Nativité* étudiée par M. G. Cohen dans le ms. 617 de Chantilly. Ce ms. confirme les conclusions de M. Cohen touchant l'origine de la pièce et permet d'établir que les deux *Nativités* de Chantilly sont deux fragments de la même œuvre, séparés par accident.

Le ms. Y est une version française du texte wallon de Chantilly ; il présente quelques différences de fond sérieuses, notamment l'intercalation d'un épisode où la Sybille prédit à Hérode la venue du Christ (voir *Bulletin* 1933 n° 1, p. 8) ; l'adoration des bergers a été développée.

Ce ms. est une copie faite par deux mains différentes au début du xvii^e siècle.

Un autre ms. du xv^e siècle, également découvert par M. Yernaux, et provenant de l'abbaye de Cornillon à Liège, contient le début

d'une nativité originale que M. Thomas-Bourgeois nomme « *Nativité de l'Étoile* », et dont il donne une analyse détaillée. Ces deux documents enrichissent et le trésor de la littérature wallonne et l'histoire du drame religieux.

3. XVI^e SIÈCLE

95. DELCOURT (Marie). — *Jodelle et Plutarque. (Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n° 42, janvier 1934)*

Étude précise des emprunts de Jodelle à la *Vie d'Antoine* pour *Cléopâtre captive*. Rapprochements intéressants avec le *Marc-Antoine* de Garnier et *Antony and Cleopatra* de Shakespeare.

96. DALEY (Tatham Ambersley). — *Jean de la Taille (1533-1608)*. Étude littéraire et historique. Paris, Garnier, 1934, in-8, 254 p.

Première étude complète sur ce disciple de la Pléiade, « le premier homme de théâtre de tous » (Lanson, *Hist. Trag. Franç.*, IV^e leçon).

97. MORIENVAL (J.). — *Robert Garnier. (Nos Spectacles, septembre-octobre 1934)*.

A l'occasion du quatrième centenaire de sa naissance. M. R. Legue lui consacre également quelques lignes dans les *Débats* (16 septembre 1934).

98. HULUBEI (Alice). — *Le berger Agapy dans « La Comédie sur le trespas du roy », de Marguerite d'Angoulême. (Humanisme et Renaissance, 1934, t. I, p. 123 à 132)*.

Les personnages de cette pièce à intentions politiques ont tous été identifiés, à l'exception du berger Agapy ; l'auteur, contrairement à M. P. Jourda qui déclare l'énigme insoluble, estime que ce berger représente le Dauphin Henri.

4. XVII^e SIÈCLE

99. GILLOT (H.). — *Le théâtre d'imagination au XVII^e siècle ; Jean Rotrou. (Revue des Cours et Conférences, juillet 1933)*.

00. TANQUEREY (F.-J.). — *Le héros cornélien*. (*Revue des Cours et Conférences*, 15 et 30 juillet 1934).
01. FONSNY (J.). — *A travers les tragédies dédaignées de Corneille*. (*Études classiques*, III, n° 1, janvier 1934).
02. GAVELLE (E.). — *François Legrand, avocat au Parlement, et le personnage de Petit-Jean dans les « Plaideurs » de Racine*. (*Revue du Nord*, novembre 1933, p. 287-292).
03. MÉLÈSE (Pierre). — *Une pièce inconnue de Molière*. (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1932, p. 563 sq.).
- 03 bis. MONGRÉDIEN (Georges). — *Du nouveau sur Molière*. (*Nouvelles littéraires*, 29 avril 1933).
- 03 ter. RAIBAUD (G.). — *Du nouveau sur Molière*. (*Revue universitaire*, novembre 1934).

Cet article et les deux précédents concernent une information de la *Gazette d'Amsterdam* (28 février 1666) ; Molière aurait décrit une « pièce fort galante contre les clecrs et courtauds de boutique qui, à l'imitation des grands, prirent le deuil de la Reyne Mère » (morte le 20). M. Mélèse semble plutôt croire qu'il s'agirait d'une petite pièce satirique, aujourd'hui perdue ; M. Mongrédien envisage l'hypothèse d'une comédie qui aurait été seulement projetée, ou qui aurait été écrite, mais interdite.

6. XIX^e SIÈCLE

04. BLANCHARD (Marc). — *Marie Tudor*. Paris, Boivin, 1934, in-8, 396 p.

Essai sur les sources du drame, avec des notes inédites de Victor Hugo.

05. POMMIER (J.). — *On ne badine pas avec l'amour*. (*Revue des Cours et Conférences*, 15 avril 1934).

106. WOGUE (Jules). — *La philosophie de Labiche*. (*Grandes Revues*, avril 1934, p. 208 à 224).

107. NOSTRAND (Howard Lee). — *Le théâtre antique et l'antique en France de 1840 à 1900*. Paris, Droz, 1933, in-8, 328 p.

Travail divisé en deux parties : 1^o Une étude sur les œuvres dramatiques inspirées des légendes ou de l'histoire de l'antiquité, pendant les soixante dernières années du XIX^e siècle ; 2^o Une bibliographie annotée, année par année, des traductions d'œuvres théâtrales antiques et des œuvres théâtrales modernes inspirées de l'antiquité. Cette bibliographie prolonge et complète celle de M. Henri Peyre (*Bibliographie de l'Hellénisme en France de 1843 à 1870*, séries A et E) même pour les années communes aux deux ouvrages, celui de M. Nostrand ajoute beaucoup à celui de M. Peyre.

108. GHEORGIU (A.). — *Le théâtre de Dumas fils et la société contemporaine*. Nancy, Société d'Impressions typographiques, 1931, in-8, 634 p.

C. r. par D. Mornet, *Revue d'Hist. Litt. de la France*, octobre-décembre 1933, p. 609.

109. BELLESSORT (A.). — *Le théâtre de Villiers de l'Isle Adam*. (*Débats*, 11 septembre 1933).

110. DURRIÈRE (Germaine). — *Jules Lemaître et le théâtre. La critique dramatique, le dramaturge*. Paris, Boivin, 1933, in-8, 330 p.

La critique et la production dramatique représentent vraiment le centre autour duquel s'est dépensée la plus grande part de l'activité de Jules Lemaître. Ses *Impressions* ont moins vieilli que *Contemporains*.

111. DURRIÈRE (Germaine). — *Productions et variantes inédites de Jules Lemaître*. Paris, Boivin, 1934, in-8.

112. BELLESSORT (A.). — *Porto-Riche et son théâtre*. (*Débats*, 21, 28 août et 4 septembre 1933).

13. BRUGMANS (H.). — *Georges de Porto-Riche, sa vie, son œuvre*. (Bibl. des Historiens du Théâtre, n° V). Paris, Droz, 1934, in-8, 367 p.

(Voir *Bulletin* n° 5-6, p. 82).

14. KNOWLES (Dorothy). — *La réaction idéaliste au théâtre de 1890 à 1900*. (Bibl. des Historiens du Théâtre, n° IV). Paris, Droz, 1934, in-8, 500 p.

(Voir *Bulletin* n° 5-6, p. 81).

15. PRONER (Ernest). — *La vie et l'œuvre de François de Curel*. Paris, Nouvelle Revue critique, 1934, in-8, 277 p.

La vie et la carrière de Curel, sources de son œuvre, drames familiaux, *Le repas du Lion*, pièce sociale ; drames scientifiques et politico-philosophiques, drames de la guerre et de l'après-guerre, comédies philosophiques. Les nouvelles versions. Curel peintre de la vie religieuse. L'atmosphère et le style. Curel et l'opinion. Curel et son école.

Le livre se termine par un index des noms cités et par une copieuse bibliographie des œuvres, des études d'ensemble (y compris les articles nécrologiques), et, pour chaque pièce, des articles de journaux, articles de revues et passages d'ouvrages critiques la concernant.

16. RICHTER (Kurt). — *François de Curel, ein Beitrag zur französischen dramatischen Literatur um die Jahrhundertwende*, 1934, in-8, 94 p.

La vie et l'œuvre ; le travail de création ; les héros, de *L'Envers d'une sainte* au *Coup d'aile* ; le dramaturge, le poète ; l'action ; le drame au temps de Curel ; place de Curel dans la littérature ; le penseur.

Le volume se termine par une bibliographie beaucoup moins abondante que celle de M. Proner, mais qui fait une place aux témoignages de la critique étrangère.

17. MORSIER (E. de). — *Brieux et le théâtre social*. (*Revue Bleue*, 1^{er} juillet 1933).

118. LANSON (Gustave). — *L'œuvre dramatique de Sain-George de Bouhélier*. Paris, Fasquelle, 1934, une brochure in-16 (14 p.).
119. SÉE (Edmond). — *Le mouvement dramatique*. 1933. Paris, Éditions de France, 1934.
120. COLETTE. — *La Jumelle noire, une année de critique dramatique*. Paris, J. Ferenczi, 1934, in-16.

X. THÉÂTRES DE PROVINCE

121. ARNOULD (L.). — *Une pastorale poitevine inédite « Lisette », par E. Pinon (vers 1630). (Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 1933, n° 2).*

XI. THÉÂTRES ÉTRANGERS

I. THÉÂTRES DE LANGUE FRANÇAISE

122. HAUST (J.). — *Le Mayeur ruiné par sa charge, ou Simon le Scrini*, comédie wallonne inédite en quatre actes et en vers (dialecte de Verviers, 1760) ; avec introduction, commentaires et glossaire. Liège, 1934, in-86 p. (Coll. « Nos Dialectes »).

Pour le XVIII^e siècle, cette comédie est le seul document connu actuellement sur la littérature dramatique wallonne au pays de Verviers.

123. LIEBRECHT (Henri). — *Comédiens français à Bruxelles*. Paris et Bruxelles, Éditions Labor, 1933, in-12, 245 et 17 pl. documentaires.

Les origines de l'Opéra à Bruxelles (1650-1700) ; Un comédien grand seigneur : Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire, seigneur d'Haeren (1718-1780) ; Le répertoire français à Bruxelles au XVIII^e siècle.

et au XVIII^e siècle ; Les débuts de *Figaro* (Dazincourt à Bruxelles) ; Acteurs forains et charlatans au XVII^e et au XVIII^e siècle ; Les séjours de Talma à Bruxelles.

24. MILO (Jean). — *Le Rataillon*. (*Beaux-Arts*, 12 janvier 1934).

Court mais intéressant article, avec une bonne reproduction de décor, sur un petit théâtre bruxellois, fondé en 1930, et qui doit son origine à un théâtre de marionnettes.

25. CLERC (Charly). — *Notes sur le théâtre de Mézières, en Suisse*. (*Débats*, 15 août 1933).

2. THÉÂTRES DE LANGUE ALLEMANDE

26. BIANQUIS (G.). — *Faust dans l'histoire, la légende et la littérature*. (*Revue des Cours et Conférences*, 30 décembre 1933 au 30 juillet 1934).

Le Faust de l'histoire et de la légende ; Faust avant Goethe ; le Faust de Goethe ; la tragédie de Marguerite ; le second Faust ; Faust et Hélène : la bataille ; l'apothéose ; quelques Faust romantiques ; Don Juan et Faust.

27. *Wagner et Bayreuth*. (*Comedia* [de Milan], mars 1933).

28. LANDORMY (Paul). — *Le Festival de Munich*. (*Nouvelles littéraires*, 8 septembre 1934).

Compte rendu fort élogieux de la représentation de *Tristan*, bien que le critique marque sa préférence pour certaines interprètes françaises.

29. WIZEWA (Isabelle de). — *La « Revue Wagnérienne » ; essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*. Paris, Perrin, 1934.

Ouvrage très important sur cette publication fondée par Édouard Dujardin et Téodor de Wizewa, et qui joua un rôle considérable dans la diffusion de la pensée wagnérienne en France (premier n^o le 8 février 1885). Le livre suit, jusqu'à nos jours, l'influence de cet

idéalisme dans l'œuvre d'un certain nombre d'écrivains (Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Barrès, etc.) et aussi chez les artistes (Degas, Cézanne, Monet, Odilon Redon).

En rendant compte de ce livre dans les *Nouvelles littéraires*, M. Edmond Jaloux regrette, avec raison, que les études de littérature étrangère données par T. de Wizeva à la *Revue des Deux-Mondes* n'aient pas été encore réunies en volume.

130. SWINDEREN (De Marcis van). — *L'avenir du théâtre allemand*. (Ons Toonell, juillet 1933).

131. MAZZUCHETTI (L.). — *Le théâtre nouveau en Allemagne*. (Comedia [de Milan], janvier 1934).

132. LAURET (René). — *Le théâtre allemand d'aujourd'hui*. Paris, N. R. F., 1934, in-16, 255 p.

Les précurseurs. Le naturalisme. Wedekind, Sternheim, Kaiser. L'expressionnisme. Le théâtre nouveau. Le théâtre politique. Reinhardt. La vie théâtrale à Berlin. La critique. Théâtre français et théâtre allemand. (Livre antérieur au coup d'État hitlérien).

133. *Le « Faust » de Gæthe à Salzbourg* (mise en scène de Max Reinhardt). (Scenario, septembre 1933, et Comedia [de Milan], octobre 1933).

134. WEISZ (Fritz). — *Hundert Jahre Basler Stadttheater (1834-1934)*. Bâle, Benno Schwabe, 1934, in-8, 379 p.

L'auteur déclare qu'il n'a pas voulu écrire une histoire du théâtre de Bâle depuis cent ans, mais seulement faire connaître et mettre à la disposition des travailleurs le matériel indispensable pour l'écrire. Il a dépouillé les dossiers des Archives cantonales, les papiers de la Commission du théâtre, les almanachs et gazettes donnant des informations théâtrales, les collections d'affiches. Le morceau principal de son travail est un répertoire des représentations, aussi complet que le permettait une documentation qui offre quelques lacunes surtout dans les premières années. M. W. y a joint une brève histoire des trois édifices théâtraux (1834, 1875, 1909), la liste chronologique des directeurs artistiques, la liste alphabétique des chefs

d'orchestre et chefs de chœurs, régisseurs et maîtres de ballet, solistes hommes et dames ; la liste chronologique des tournées, des membres de la Commission du théâtre, l'état des subventions, dons et legs et un index de toutes les pièces représentées, avec l'année de la représentation. Il serait à souhaiter que l'histoire disposât d'un instrument de travail de cette qualité pour chacune de ses grandes scènes.

3. THÉÂTRES DE LANGUE ANGLAISE

35. WOKATSCH (W.). — *Zur Quelle des « Othello » und zu Shakespeares Kenntnis des Italienischen*. (Archiv, 118, 1-2, 1934).
36. CHARLTON (H. B.). — *Shakespeare's Jew*. (Bull. of the John Rylands Library, janvier 1934).
37. CHONEZ (Cl.). — *Stratford sur Avon, sanctuaire shakspearien*. (Nouvelles littéraires, 7 octobre 1933).
38. MÉLÈSE (Madeleine). — *Les contemporains de Shakespeare*. Paris, Renaissance du Livre (Les cent Chefs-d'œuvre étrangers), 1934, in-12, 221 p.
La tragique histoire du docteur Faust (Marlowe, 1589) ; *Le Portrait* (Massinger, 1629) ; *Les Sœurs* (Shirley, 1642). Quelques coupures dans cette dernière pièce ; l'ensemble est précédé d'une introduction biographique et d'une bibliographie sommaire.
39. YEARSLEY (M.). — *Doctors in Elizabethan Drama*. Londres, Bale Sons and Danielsson, 1934.
40. STEEL (Byron). — *L'aventureuse existence de Ben Jonson, poète de la cour et des tavernes*. Traduit de l'anglais par Jeanne Odier. Paris, Didot, 1934, in-16, 204 p., avec portr.
41. BISHOP (G. W.). — *Barry Johnson and the London Theatre*. Londres, Barker, 1933, in-4, 229 p. ; préface de C. B. Cochran, ill. d'après les dessins de P. Shelving.

142. KNOWLES (Dorothy). — *The Censor, the Drama and the Film*. Londres, Allen et Unwin, 1934, in-8, 294 p. avec bibliographie des noms et pièces cités.

Le mouvement contre la censure ; 1909 : on plaide le procès ; censure survit ; l'activité de la censure d'après-guerre. — Le pourquoi et le comment de censure cinématographique ; l'activité de censure ; la censure cinématographique telle qu'elle est ; qu'est-ce que le censeur ?

143. ERVINE (St. John). — *The Theatre in my time*. Londres Rich and Co., 1933, in-8, 253 p.

144. AGATE (James). — *My Theatre talks*. Londres, Barks, 1933, in-8, 316 p.

145. BOHEL (V.). — *Le théâtre amateur en Angleterre*. (Pièces d'Arte, juillet 1933).

146. POLLOCK (Thomas Clark). — *The Philadelphia theatre in the 18th century*. Oxford, University Press, 1933, in-8.

147. PLESSOW (G. L.). — *Das Amerikanische Kurzschauspiel zwischen 1910 und 1930*. Halle, Niemeyer, 1933, in-8, VII-269 p.

Importante étude d'ensemble sur la pièce en un acte pour amateurs aux États-Unis. Voir *Revue de Littérature comparée*, octobre-décembre 1934, p. 785.

5. THÉÂTRE ESPAGNOL

148. HUTIN (Maria). — *Une antique confrérie d'acteurs à Madrid*. (Bulletin de l'Union catholique du Théâtre, juillet 1933).

6. THÉÂTRE HONGROIS

149. BENSZE (Eugène). — *La « Tragédie de l'Homme » est-elle le « Faust » hongrois ?* (*Revue de Littérature comparée*, janvier-mars 1934, p. 142 à 154).

L'auteur proteste contre cette appellation, adoptée par M. G. Wautier, pour une récente traduction de la *Tragédie de l'Homme*, d'Emeric Madach, écrite en 1861 : « Plutôt que de lui chercher des analogies et des parallèles, nous devons désigner à l'œuvre de Madach une place à part dans la littérature universelle ». Mais cette œuvre, extrêmement abstraite et pessimiste, a été, par surcroît, « desservie par l'isolement de la langue dans laquelle elle est écrite et par les difficultés de la représentation ».

50. BIDOU (Henri). — *Un cri de détresse* : « *La Tragédie de l'Homme* ». (*Temps*, 7 mars 1934 et *Revue des Études hongroises*, janvier-juin 1934).
51. BISZTRAY (J.). — *Emeric Madach et « La Tragédie de l'Homme »*. (*Revue des Études hongroises*, janvier-juin 1934).
52. *Emeric Madach et « La Tragédie de l'Homme » dans les Universités françaises.* (*Ibid.*).

7. THÉÂTRE ITALIEN

53. ORTOLANI (Giuseppe). — *Appunti sui melodrammi giocosi del Goldoni.* (*Mélanges Henri Hauvette*, Paris, Presses modernes, 1934, in-8, p. 437 à 446).
54. AMBRA (L. d'). — *Les derniers jours de Goldoni.* (*Comedia* [de Milan], janvier 1934).
55. OPPO (C. E.). — *Les représentations du Mai florentin.* (*Scenariò*, juin 1933).
56. CHAAROMONTE (N.). — *Il Maggio in Versilia.* (*Scenariò*, septembre 1933).
57. *Les représentations des « Trachiniennes » et d' « Iphigénie en Tauride » à Syracuse.* (*Comedia* [de Milan], juin 1933).

158. QUEZEL (Rose). — *Un essai moderne de drame biblique* : « *Il Ciclo della Creazione* » de Dom Sturzo. (Mélanges Henri Havvette, Paris, Presses modernes, 1934, in-8, p. 831 à 840).

Ce drame en quatre parties, subdivisées en trois épisodes chacune veut réaliser « une tétralogie chrétienne qui serait l'antithèse de celle de Wagner... d'où l'amour, la justice, la pitié sont bannis ».

8. THÉÂTRE POLONAIS

159. KOLBUSZEWSKI (Stanislaw). — *Polski Teatr Romantyczny*. Gniesno, 1931.

Voir le compte rendu critique très développé de Jean Fabre : *Revue de Littérature comparée*, janvier-mars 1934, p. 234 à 237.

160. « *Les Oiseaux* » d'Aristophane à Varsovie. (Comédie [de Milan], novembre 1933).

9. THÉÂTRE RUSSE

161. GSELL (Paul). — *Le théâtre en Russie*. (Comœdia, 1^{er} 6, 8, 13, 16 juin ; 3, 5, 26 juillet 1933).

162. PIERRE (A.). — *Théâtres et concerts à Moscou*. (Revue de Paris, 15 avril 1933).

163. DELBOS (Y.). — *Le théâtre et le cinéma au pays des Soviets*. (Comœdia, 22 avril 1933).

164. PRIACEL (Stefan). — *A la recherche d'un théâtre révolutionnaire en Union soviétique*. (Nouvelles littéraires, 2^e juillet et 12 août 1933).

165. SLONIMSKI (Ant.). — *Les impressions d'un spectateur devant le théâtre russe*. (Comœdia, 17 mai 1933).

166. SOBOLEV (J.). — « *Les Ames mortes* » de Gogol au Théâtre de Moscou. (Comœdia, 15 juillet 1933).

11. THÉÂTRES SCANDINAVES

67. LESCOFFIER (J.). — *La vie d'un chef-d'œuvre : Autour du « Canard sauvage »*. (Mercure de France, 1^{er} juillet 1934).

12. THÉÂTRE TCHÈQUE

68. LANDSMAN. — *Le théâtre tchèque d'avant-guerre*. (Toonelsgids, septembre 1933).

13. THÉÂTRES D'EXTREME-ORIENT

69. YAJNIK (R. K.). — *The Indian Theatre, its origine and its later developments under European influence*. Londres, Allen, 1933, in-8, 284 p.
70. POUPEYE (Camille). — *Le théâtre chinois*. Bruxelles, Éditions Labor, 1934, in-4, 196 p. et 41 pl. h. t.
(Voir Bulletin n° 3-4 (1934), p. 52).
71. IACOVLEFF (A.) et ELISSEF (Serge). — *Le théâtre japonais*. Paris, Meynial, 1933, in-4, avec 63 dessins repr. en héliogr. et 32 pl. h. t. (tir. à 500 exempl. num.).

XII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

72. LUDWIG (A.). — *Kotzebue und Delavigne (« Stricknadeln » et « L'Ecole des Vieillards »)*. (Archiv, 182, 1-2, 1934).
73. DROUGARD (E.). — *Richard Wagner et Villiers de l'Isle-Adam*. (Revue de Litt. comp., avril-juin 1934, p. 297 à 330).
74. GHORGHEL (Ion). — *Gæthe en literatura româna* (Académie roumaine, Mémoires de la Section littéraire, Série

III, t. V, Mém. 8). Bucarest, 1931. Compte rendu par Ch. Ijac, *Revue de Litt. comp.*, janvier-mars 1934, p. 229 à 231.

175. PFEIFFER (E.). — *Shakespeares und Tiecks Märcherdramen*. Bonn, Rohrscheid, 1934.

176. « *Othello* » au Palais des Doges de Venise. (Comédie [de Milan], octobre 1933).

177. FRANZ (W.). — *Shakespeare und Montaigne*. (Neue Sprachen, XL, 2, 1934).

178. BLASZCZYK (Stanislas). — *Une traduction en polonais de la « Sylvie » de Mairey*. (*Revue de Littérature comparée*, janvier-mars 1934, p. 181 à 183).

179. HERGESIC (Ivo). — *La part de l'étranger dans le répertoire du Théâtre national de Zagreb*. (*Revue de Littérature comparée*, janvier-mars 1934, p. 108 à 131).

De 1840 à 1914, le répertoire yougoslave ne fournit que 17 % des pièces représentées, et les autres nations slaves 8 %. L'apport de l'Allemagne et celui de la France représentent chacun 30 % du répertoire, avec un léger avantage en faveur de l'influence française. Mais « pas de monopole ou de prédominance absolue ; un éclectisme réfléchi et généreux très souvent fait choisir les pièces qui sont montées sur les scènes croates ». L'article est suivi d'une note bibliographique indiquant les sources à consulter pour l'histoire du théâtre de Zagreb.

180. DEANOVIC (Mirko). — *Le théâtre français et le théâtre italien à Zagreb, du moyen âge au milieu du XIX^e siècle* (*Mélanges Henri Hauvette*, Paris, Presses françaises, in-8, 1934, p. 161 à 173).

Zagreb connut dès le XII^e siècle des offices dramatisés en latin apportés par des Bénédictins français, puis plus tard, des représentations

tations religieuses indépendantes des offices. Au xv^e siècle, apparition du théâtre humaniste, puis d'un théâtre en langue nationale influencé surtout par l'Italie. Aux xvii^e et xviii^e siècles, le théâtre des Jésuites sert surtout l'influence française : on joue dans leur collège des traductions de Corneille... et même de Molière. L'influence austro-allemande, qui s'installe au temps de Joseph II, est combattue dans le second quart du xix^e siècle : de 1840 à nos jours, on a représenté à Zagreb environ 500 pièces françaises et 200 pièces italiennes.

181. MONNET (Camilie). — *Les misères de Monsieur Travette et une pièce de Scribe*. (Mélanges Henri Hauvette, Paris, Presses modernes, 1934, in-8, p. 729 à 735).

La comédie de Vittorio Bersezio : *Le Miserie d'Monssu Travet* (Turin, 4 avril 1863) est inspirée de fort près, nonobstant les dénégations de Delfino Orsi, par une comédie-vaudeville en un acte de Scribe : *L'Intérieur d'un bureau* ou *La Chanson* (Paris, Gymnase, 25 février 1823).

182. OTTAVI (Mario). — *Carlo Gozzi, imitateur de Moreto*. (Mélanges Henri Hauvette, Paris, Presses modernes, 19 , in-8, p. 471 à 479).

La Principessa Filosofo de Gozzi est bien, quoi que l'auteur en ait pu dire, inspirée de la comédie de l'Espagnol Moreto, *Desden con el Desden*, qui avait inspiré déjà *La Princesse d'Elide* de Molière ; seulement Gozzi a profondément altéré le caractère de l'original : « D'une œuvre d'où se dégage la poésie d'une cour d'amour... il a tiré une parodie ».

183. MARKOVIC (Milan). — *Cervantès dans la littérature yougoslave*. (Revue de Littérature comparée, janvier-mars 1934, p. 90 et 91).

Lettre de Jean Richepin relative à la représentation de son *Don Quichotte* à Zagreb, le 24 mars 1906.

184. PARDUCCI (A.). — *L'Orlando innamorato nel teatro spagnolo*. (Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, ser. II, vol. III, fasc. II, 1934).

185. SKERLJ (Stanko). — *Représentations italiennes à Ljubljana aux XVII^e et XVIII^e siècles.* (Mélanges Henri Haugvrette, Paris, Presses modernes, 1934, in-8, p. 339 à 346).

Lutte entre l'influence italienne et l'influence allemande chez les Slovènes, placés « comme un coin » entre les deux. L'influence italienne paraît l'emporter pendant la seconde moitié du XVII^e siècle puis à partir de 1740.

186. KEYSER (S.). — *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France.* Paris, Nizet et Bastard, 1934, in-8^o, 225 p.

Le premier chapitre étudie l'influence de l'*Orlando furioso*, sur le théâtre français, depuis la fin du XVI^e siècle jusqu'aux vaudevilles et mélodrames du XIX^e.

187. VACCALLUZZO (Nunzio). — *Arlequin franc-maçon « Le Donne Curiose » del Goldoni.* (Mélanges Henri Haugvrette, Paris, Presses modernes, in-8, p. 447 à 450).

188. SARRAILH (J.). — *Note sur le « Cafe » de Moratin (Influence de Goldoni).* (Bulletin hispanique, avril-juin 1934).

189. LEA (K. M.). — *Italian popular Comedy, a study in the Commedia « Dell'Arte », 1560-1620, with special reference to the English Stage.* Oxford, Clarendon Press, 1934, 2 vol. in-8.

Tome I : Nature de la Commedia dell'arte ; la représentation type ; masques et scénarios. Développement de la Commedia ; précurseurs et origines, compagnies d'acteurs.

Tome II : Rapports avec le théâtre élisabéthain ; la Commedia et la scène anglaise. Appendices, Bibliographie, Index.

L'auteur s'est proposé de « représenter dans une plus juste perspective » le rôle qu'a joué la Commedia dans l'histoire du théâtre élisabéthain. Des traces « indiscutables » de son influence se retrouvent dans la *Tempête*, la *Comédie des Erreurs* et beaucoup d'œuvres de l'époque ; mais, faute de connaître suffisamment l'objet et la

nature de la Commedia, et les conditions du théâtre populaire italien, on s'est laissé entraîner jusqu'ici à une « exagération peu judicieuse » qui a « gâté le sujet ».

Excellente présentation typographique et belles illustrations documentaires, peut-être un peu trop réduites dans certains cas.

90. DEANOVIC (Mirko). — *Influences italiennes dans l'ancienne littérature yougoslave du littoral adriatique. (Revue de Littérature comparée, janvier-mars 1934).*

Deux pages (45 à 47) consacrées au théâtre introduit au xvi^e siècle par les troupes d'acteurs italiens et propagé par des écrivains du pays et des amateurs locaux.

91. CARTOJAN (N.). — *Éléments occidentaux dans la littérature roumaine. (Revue de Littérature comparée, janvier-mars 1934).*

Un court mais curieux passage sur le mystère de *Vicleim* (Bethléem), qui rappelle une *Natività di Cristo* parue à Florence en 1553, et qui est resté populaire dans la région danubienne, avec contamination d'éléments bouffons empruntés au Kharageuz turc.

92. *Tchekof dans sa patrie et en Italie. (Comedia [de Milan], mars 1933).*

XIII. MARIONNETTES ET CIRQUES

93. AUBRY (C.-Jean). — *Le Guignol chantant. (Conferencia, 1^{er} juillet 1933).*

94. *Bulletin des Comédiens routiers, n^{os} 19-20, septembre-octobre 1934, presque entièrement consacré à la marionnette.*

95. THÉTARD (Henry). — *Coulisses et secrets du cirque. Paris, Plon, 1934, in-12.*

Souvenirs personnels sur les gens du cirque et les forains ; vies de quelques grands directeurs : Alfred Court, les frères Amar, Sarrasani, Krone, les frères Bouglione.

XIV. DANSE

196. SANDT (Dr Alfred). — *Bibliographie générale de la Danse* (Dun Barclay à Galzerani). (*Archives internationales de la Danse*, janvier, avril, juillet et octobre 1934).

Répertoire alphabétique par noms d'auteurs.

197. FUCHS (Max). — *Les danseurs des théâtres de province au XVIII^e siècle*. (*Archives internationales de la Danse*, juillet et octobre 1934).

Répertoire alphabétique (Adeline à Hugues). A suivre.

Numéro très important de *L'Art et les Artistes* (octobre 1933) entièrement consacré à la danse (nombreuses illustrations documentaires) :

198. FAURE (Élie). — *Universalité de la danse*.

La danse est comme la loi du monde ; « il est donc normal et bien faisant que la danse apparaisse si souvent dans la peinture et la sculpture de tous les peuples ».

199. TUGAL (Pierre). — *Représentation de la danse à l'époque antique*.

Danses sacrées, danses profanes, danses guerrières, danses théâtrales ou acrobatiques, ... vieille classification « usuelle et arbitraire » qu'il faut bien adopter, « à contre-cœur ».

La documentation iconographique est insuffisante pour la haute antiquité ; on connaît mal ces « danses astronomiques » dont parle Lucien, les danses profanes représentées dans les hypogées, les danses persanes qui ont inspiré les miniaturistes. Seule la danse grecque nous est un peu mieux connue par la sculpture et les vases peints.

200. COURTHION (Pierre). — *Les grands thèmes de la danse*

Les saisons, le veau d'or, la danse tentatrice (Salomé), la danse diabolique, la danse macabre.

01. FLORISOONE (Michel). — *Mouvements dansants et danse depuis le moyen âge jusqu'au XVIII^e siècle.*

C'est dans les bas-reliefs et les statues des églises qu'il faut aller les chercher (Souillac, Moissac, Cahors, Angoulême, Toulouse, Ferrière en Gâtinais, Bourbon-L'Archambault, Saint-Martin de Boscherville, Saint-Denis d'Amboise, Auxerre, Strasbourg, etc.) ; plus tard, chez les peintres de la Renaissance (*Jugement dernier* de Fra Angelico, *Festin d'Hérode* de Lippi), chez Rubens, Ribera, Murillo, Vélasquez, Poussin, puis dans les Kermesses des petits maîtres flamands et, en France, chez Callot, Abraham Bosse, Mathieu Le Nain.

02. KLINGSOR (Tristan). — *La danse et les artistes depuis le XVIII^e siècle.*

Deux tendances opposées, l'une plus soucieuse de l'*attitude* (Watteau, Lancret, Canova, Bara, Forain) ; l'autre plus soucieuse du *mouvement* (Boucher, Fragonard, Carpeaux, Degas). La tendance actuelle est plutôt de revenir aux masses calmes, « à l'âge de la pierre et du repos ».

03. DAYOT (Magdeleine). — *La danse et l'art décoratif.*

La danse a été un des thèmes inspirateurs les plus heureux, depuis les gestes rythmés des fresques égyptiennes jusqu'au lumineux plafond du théâtre de Rennes. Toutes les matières ont été bonnes pour fixer les gestes chorégraphiques harmonieux ou sauvages. Leurs arabesques décoratives sont comme « un hymne mystique..., un accompagnement divin à la vie des hommes ».

04. TUGAL (Pierre). — *La danse dans l'antiquité grecque, d'après Lucien de Samosate. (Archives internationales de la Danse, janvier 1934).*

Extrait du dialogue : *La Danse* (vers 125 p. J.-C.).

05. EKMAN (K. G.). — *La danse dans les pays du Nord au moyen âge. (Archives internationales de la Danse, avril 1934).*

Signale de curieuses fresques d'églises du xv^e siècle, représentant des Nativités avec bergers dansants.

206. MULLER-RAU (Elli). — *La « Dansomanie » au moyen âge.* (*Archives internationales de la Danse*, avril 1934).
207. KARA-MOURZA (Serge). — *Les danses de l'Arménie* (*Archives internationales de la Danse*, 15 octobre 1934, p. 141 et 142).
208. HOLT (Claire). — *La danse à Java.* (*Archives internationales de la Danse*, 15 octobre 1934, p. 129 à 132).
Étude curieuse d'un art très particulier et très prenant, qui déconstruit nos idées occidentales sur la danse.
209. VAGANOVA (A.). — *Les bases de la danse classique.* Leningrad, 1934.
210. VUILLERMOZ (Émile). — *Clotilde et Alexandre Sakharoff.* Lausanne, Éditions centrales, 1934.
211. STOKES (Adrian). — *To night the ballet.* Londres, Faber and Faber Ltd.,
212. HASKELL (Arnold L.). — *Balletomania, the story of an obsession.* Londres, Victor Gollancz Ltd., 1934.
Compte rendu critique de ces quatre ouvrages, par Vera Treflova et Valérien Svetloff, dans *Archives internationales de la Danse*, octobre 1934.
213. PAQUOT (Marcel). — *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeux à Molière.* Contribution à l'étude de l'opinion publique et du théâtre en France. Bruxelles et Liège, 1932 (Mémoires de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises de Belgique), in-224 p., avec index.
Les entrées d'étrangers, voire « d'exotiques », ont été un des thèmes favoris des ballets de cour ; elles se prêtaient à des déploiements de costumes luxueux et fantaisistes, comme à des facéties qui rappelaient, dans une certaine mesure, les événements de la politique internationale.

14. KARA-MOURZA (Serge). — *Charles-Louis Didelot (1767-1837), réformateur du ballet.* (*Archives internationales de la Danse*, avril 1934).

15. CAVLING (V.). — *Un grand maître de ballet : Auguste Bournonville.* (*Archives internationales de la Danse*, janvier 1934).

16. SANDT (D^r Alfred). — *Une étude sur les ballets viennois du XIX^e siècle.* (*Archives internationales de la Danse*, janvier 1934).

17. MICHEL (D^r Arthur). — *Les ballets de Philippe Taglioni.* (*Archives internationales de la Danse*, 15 octobre 1934, p. 122 à 125).

I. Quelques réflexions méthodologiques ; II. Les ballets de Philippe Taglioni de 1809 à 1836 ; III. Parallèles.

18. SVETLOFF (Valérien). — *Les étoiles étrangères en Russie.* (*Archives internationales de la Danse*, 15 octobre 1934, p. 126 à 128).

Virginia Zucchi, Carlotta Brainza, Carlotta Zambelli.

19. SCHAIKEVITCH (A.). — *Le « Théâtre romantique russe » en 1922.* (*Archives internationales de la Danse*, 15 octobre 1934, p. 136 à 138).

L'auteur fut le dirigeant artistique de cette compagnie, dont le principal inspirateur fut l'empereur de ballets Boris Romanoff. Elle se produisit d'abord à Berlin, puis à Dresde, Stuttgart, Paris, Londres, Vienne, Munich, Prague, La Haye, Madrid et Turin.

20. BARILLI (B.). — *La Danse.* (*Scenariò*, juillet 1933).

21. LIFAR (Serge). — *Danse 1934.* (*Nouvelles littéraires*, 8 septembre 1934).

Critique, parfois sévère, des principales productions chorégraphiques du printemps dernier, ou d'œuvres se rapportant à l'histoire

de la danse, comme le livre de M^{me} Romola Nijinska sur *Nijinsky*, M. S. Lifar reproche notamment à l'auteur et à ses collaborateurs d'avoir diminué, « par de méchantes attaques contre le grand Diaghilew », la réelle valeur d'une « grande étude historique très approfondie ».

XV. VARIA

222. BÉQUET (E.). — *Une page de Molière en patois d'Alsace*. Cellefrouin. Angoulême, 1934, in-8, 16 p.
223. DRAIN (Em.). — *Le tombeau de Molière. (Comœdiantes)*. 5 juillet 1933).
224. GODCHOT (Colonel). — *Molière et La Fontaine ne reposent pas au Père-Lachaise*. Saint-Cloud, « Ma Revue » 1934, pet. in-16, 32 p.
225. BEAUCHENE (Paul de). — *La maison de Racine et la rue Visconti*. Paris, A. Picard, 1934, 95 p. et 2 plans.
226. ARBELET (Paul). — *Stendhal au pays des comédiennes*. Grenoble, Arthaud, 1934, in-8, 198 p. et 16 h. t.
227. *Histoires de théâtre et de music-hall, suivies d'un dictionnaire humoristique de l'argot théâtral*. Paris, Éditions universelles, 1934.

XV a. THÉÂTRE POUR LA JEUNESSE, THÉÂTRE SCOLAIRE, THÉÂTRE UNIVERSITAIRE

228. THOMAS (Charles). — *The theatre of youth ; a brief introduction to the art of the stage*. Londres, Chapman 1933, in-8, 159 p. ; préface de J. Vanbrugh, ill. de T. Bond.

29. VASSEUR (L.). — *Aux feux de la rampe*. Paris, F. Nathan, 1934.

Recueil de pièces, ballets et féeries à faire jouer par les enfants.

30. KOOMEN (P.). — *Théâtre d'étudiants* (depuis le xvi^e siècle). (*Ons Toonell*, juin 1933).

31. GAIFFE (Félix). — *Théâtre et Université*. (*Revue universitaire*, juillet 1933).

32. *Le théâtre universitaire* (Art et Action, laboratoire de théâtre). Paris, Coste, 1934, in-8, 214 p.

Traduire scéniquement des œuvres qui jamais ne furent écrites pour la scène, comme *Candide* ou les *Essais* de Montaigne, semblera d'abord la plus folle des gageures. Cependant, il faudra bien reconnaître un jour ou l'autre que cet « essai de laboratoire » apporte des suggestions neuves, hardies et utiles. Toutefois, *Non est hic piscis omnium* : ce livre demande du lecteur une initiation, par la lecture des publications antérieures de la même collection et la connaissance des réalisations scéniques du studio de la rue Lepic. Ce sont là des schémas qu'il faut savoir interpréter, mais ce qui paraît légitime à tous pour la notation orchestrale ne saurait être interdit pour la notation scénique. — M. F.

33. FUCHS (Max). — *Pour le théâtre universitaire*. (*Revue universitaire*, octobre 1934).

34. Articles sur la représentation du *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf, en Sorbonne (par ordre chronologique) :

PEDRON (J.). — *Des étudiants vont reconstituer et jouer en Sorbonne un « Miracle au moyen âge »*. (*Le Journal*, 7 mai 1933).

HOMBOURGER (René-J.). — *Réflexions dominicales alors que revivait Rutebeuf et son « Miracle de Théophile »*. (*Comœdia*, 9 mai 1933).

ANTIGNAC (G.-G.). — *Le Théâtre*. (*L'Information Universitaire*, 13 mai 1933).

COHEN (Gustave). — *Le « Miracle de Théophile »* et Sorbonne. (*Le Figaro*, 1^{er} juin 1933).

LACROIX-NOVARO (Yves) et PETIT (Raymond). — *Musique médiévale pour le « Mystère de Théophile »*. (*La Revue musicale*, juillet-août 1933).

G. J. — *Le Miracle de Théophile* (XIII^e s.). (*Le Courrier Musical*, 1^{er} août 1933).

COHEN (Gustave). — *Le Miracle de Théophile*, (*Radio Magazine*, 24 décembre 1933).

COHEN (Gustave). — *Le Miracle de Théophile*. (*Le Micro-Programme*, 25 décembre 1933).

BELLESSERT (André). — (*Le Journal des Débats*, 1^{er} janvier 1934).

VINCENT (José). — *Le Miracle de Théophile*. (*La Croix*, 8 janvier 1934).

FRANTEL (Max). — *Une fugue vers le moyen âge grâce à M. Gustave Cohen*. (*Comœdia*, 27 février 1934).

BÉRYIS (José de). — *Un mystère à la Sorbonne*. (*Aujourd'hui*, 22 février 1934).

BRUYEZ (René). — *Le Miracle de Théophile*. (*Paris Europe*, 3 mars 1933).

PORTES (Claude Des). — *Une résurrection du moyen âge en Sorbonne*. (*L'Echo de Paris*, 3 mars 1934).

SCHNEIDER (Marcel). — *En Sorbonne*. (*L'Information Universitaire*, 3 mars 1934).

PSICHARI (Henriette). — *Une Générale à la Sorbonne* (1934, 7 juillet 1934).

HOFFMANE (Simone). — *Le Théâtre des Etudiants. Les Clercs vagabonds*. (Candide, 8 mars 1934).

HOUVILLE (Gérard d'). — *Notre vieux théâtre chez les Etudiants*. (Revue des Deux-Mondes, 15 mars 1934).

PARIGOT (Hippolyte). — *Le Théâtre de Sorbonne*. (Le Temps, 11 avril 1934).

Nous croyons utile de signaler aux chercheurs, en même temps que les publications récentes, un document et une organisation du plus grand intérêt.

Ce document est le livret d'un ballet donné, en trois soirées, à Jogjakarta (Bornéo), pour le 56^e anniversaire du Sultan, les 18, 19 et 20 août 1934 :

Programm of the Wajang-Orang-Performance on the occasion of the 56th. Birthday of Sampejandalem Ingkang miwun Kangjeng Sultan Hamangku Buwone VIII of Jogjakarta.

1^{re} journée : The Strife for Semar.

2^e journée : Rama in search of his future Incarnation.

3^e journée : The Incarnation of Rama.

Le résumé de chaque scène est précédé d'un schéma montrant la place des personnages en scène. Huit belles photographies représentent des ensembles, des costumes et des masques, dont quelques-uns fort curieux et d'un fort bon style.

Un exemplaire de ce livret (qui n'a pas été mis dans le commerce) est conservé aux Archives internationales de Danse.

D'autre part, il a été créé, à l'occasion du centenaire *Ménestrel*, un fichier constituant une table analytique de cette importante revue musicale, du 1^{er} décembre 1833 au 31 décembre 1932. Cette table est divisée en trois parties : Comptes rendus de tous les ouvrages théâtraux et musicaux ; Articles généraux ; Articles nécrologiques, biographiques, anecdotiques. Dans chacune de ces trois rubriques, une double classification a été faite par titres et par noms d'auteurs. On peut consulter ce fichier dans les bureaux de la revue ou demander par lettre (2 bis, rue Vivienne, Paris, 2^e) le renseignement désiré.

Ce nouvel instrument de recherches rendra les plus grands services, et la Société des Historiens du Théâtre sera bien ingrate si elle n'exprimait pas sa gratitude à M. Jacques Heugel, directeur du *Ménestrel*.

INDEX

(Les noms d'auteurs sont en PETITES CAPITALES, les indications de titres ou de sujets sont en *italiques*.)

- | | |
|--------------------------------------|--|
| RAHAM (P.), 22. | BERSEGIO (V.), 149. |
| <i>Sam de La Halle</i> , 7. | BIANQUIS (G.), 126. |
| ATE (J.), 144. | BIDOU (H.), 150. |
| LEM (M.), 62. | BISHOP (G.), 141. |
| IBRA (L. d'), 154. | BISZTRAY (J.), 151. |
| <i>nes mortes (Les)</i> , 166. | BLANCHART (M.), 104. |
| TICO (S. d'), 48. | BLASZCZYK (S.), 178. |
| NDRÉAS (F.), 84. | BOHEL (V.), 145. |
| <i>goulême (Marguerite d')</i> , 98. | <i>Bouhéliier (Saint-Georges de)</i> ,
118. |
| IGNAC (G.), 234. | BOURDET (E.), 19. |
| ITOINE (A.), 3. | <i>Bournonville (A.)</i> , 215. |
| BELET (P.), 226. | BRAAGLIU (A.), 43. |
| <i>tioste</i> , 184, 186. | <i>Brainza (C.)</i> , 218. |
| <i>istophane</i> , 90, 160. | <i>Bressaut</i> , 67. |
| <i>lequin franc-maçon</i> , 187. | <i>Brieux</i> , 117. |
| NOULD (L.), 121. | <i>Brohan (Les)</i> , 74. |
| BRY (C.), 193. | BRUGMANS (H.), 113. |
| RILLI (B.), 220. | <i>Café (Le)</i> , 188. |
| AUCHÊNE (P. de), 225. | <i>Canard Sauvage (Le)</i> , 167. |
| <i>aujoyeux</i> , 213. | CARMODY (F.), 2. |
| <i>aumarchais</i> , 60. | CAVLING (V.), 215. |
| KAERT (J.), 41. | CART (A.), 10. |
| LESSORT, 85, 109, 112, 234. | <i>Cartouche</i> , 83. |
| <i>n Jonson</i> , 140. | CARTOJAN (N.), 191. |
| NSZE (E.), 149. | <i>Cervantès</i> , 183. |
| QUET (E.), 222. | CHAAROMONTE (N.), 156. |
| RYS (J. de), 234. | |

- CHAMPIGNEULLE (B.), 21.
CHAMPION (E.), 4.
CHANCEREL (L.), 25, 26, 77, 78, 83.
CHARLTON (H.), 136.
Chandelier (Le), 62.
CHONEZ (C.), 137.
Claudé, 46.
CLERC (Ch.), 125.
COCHRAN (C.), 141.
COHEN, 93, 234.
COLETTE, 120.
COPEAU (J.), 77.
COQUELIN (C.), 24.
Corneille (P.), 100, 101.
COURTHION (P.), 200.
Curel (F. de), 115, 116.
- DACIER (E.), 57.
DALEY (T.), 96.
DAYOT (M.), 203.
Dazincourt, 123.
DEANOVIC (M.), 180, 190.
Delavigne (C.), 172.
DELBOS (Y.), 163.
DELCOURT (M.), 15, 95.
Didélot (C.-L.), 214.
Donne Curieuse (Le), 187.
DRAIN (E.), 223.
DROUGARD (E.), 173.
DROZ (E.), 79.
DUFAY (P.), 20.
Dumas père, 12.
Dumas fils, 108.
Duse (Eléonora), 71.
DURRIÈRE (G.), 110, 111.
DUSSANE (B.), 23.
- Ecole des vieillards*, 172.
EKMAN (K.), 205.
ELISSEF (S.), 171.
- ERVINE (S. J.), 143.
ESCHENBACH (W. v.), 51.
Eschyle, 87.
Euripide, 88, 89, 91.
- Fargueil (Anaïs)*, 68.
FAURE (E.), 198.
Faust, 126, 133.
Fechter, 66.
FERNALD (J.), 45.
FLORISOONE (M.), 201.
FLYGT (S.), 91.
FONSNY (J.), 101.
FOURNIER (P.), 32.
FRANCK (G.), 52.
FRANTEL (M.), 234.
FRANZ (W.), 177.
FUCHS (M.), 197, 233.
- GAIFFE (F.), 60, 231.
Garnier (Robert), 97.
GASTINEL (P.), 58.
GAVELLE (E.), 102.
GENTILI DI GIUSEPPE, 71.
GHEORGIU (A.), 108.
GHORGEL (I.), 174.
GILLOT (H.), 99.
GIRAUDOUX (J.), 13.
GODCHOT, 224.
GODFREY (P.), 44.
Gæthe, 174.
Gogol, 166.
Goldoni, 153, 154, 187, 188.
GOUGENHEIM (G.), 7, 11.
GOURFINKEL (N.), 77.
Gozzi (C.), 182.
GSELL (P.), 161.
GUIBERT (Y.), 71.
GUITRY (S.), 76.
Guitry (S.), 74.

- IN (R.), 65.
ÉVY (L.), 64.
metaire (N. S. d'), 123.
IRIS (F.), 72.
KELL (A.), 212.
ST (J.), 122.
GESIC (I.), 179.
FFMAN (S.), 234.
LT (C.), 208.
MBOURGER (R.), 234.
UVILLE (Gérard d'), 234.
LUBEI (A.), 98.
FIN (M.), 148.
OVLEFF (A.), 171.
n, 167.
igénie en Tauride, 157.
ng (H.), 72.
elle, 95.
son (Barry), 141.
VET (L.), 28.
RA-MOURZA (S.), 207, 214.
YSER (S.), 186.
TO (H.), 86.
NGSOR (T.), 202.
OWLES (D.), 114, 142.
LBUSZEWSKI (S.), 159.
OMEN (P.), 230.
zebue, 172.
ROIX-NOVARO (Y.), 234.
iche, 106.
IDORMY (P.), 128.
DSMAN, 168.
SON (G.), 118.
ALUS (E.), 90.
PARENT (Comte de), 53.
RET (R.), 132.
LEA (K.), 189.
LEBÈGUE (R.), 97.
LEJEUNE (H.), 5.
Lemaître (J.), 110, 111.
LESCOFFIER (J.), 167.
LEVALLOIS (H.), 9.
LEWIS (E.), 27.
LIEBRECHT (H.), 123.
LIFAR (S.), 221.
Lisette, 121.
LITVINNE (F.), 75.
LO GATTO (E.), 47.
Lucien, 204.
LUDWIG (A.), 172.
Lully, 80.
Madach (E.), 149, 150, 151, 152.
MADELEINE (J.), 56.
MAEYER (Al.), 49, 50.
Mairey, 178.
MARCHE (V.), 33.
Marie Tudor, 104.
Marivaux, 10.
MARKOVIC (M.), 183.
Marlowe, 138.
MASRIERA (L.), 36.
Massinger, 138.
Mayeur ruiné par sa charge (Le),
122.
MAZZUCHETTI (L.), 131.
MÈLÈSE (M.), 138.
MÈLÈSE (P.), 1, 103.
MICHEL (A.), 217.
MILO (J.), 124.
Miracle de Théophile, 234.
Miracles Notre-Dame, 42.
Molière, 8, 9, 57, 103, 213, 222,
223, 224.
MONGRÉDIEN (G.), 103 bis.
MONNET (C.), 181.

- Montaigne, 177.
Montès (*Lola*), 63.
Moreto, 182.
MORIENVAL (J.), 97.
MORSIER (E. de), 117.
MOULINIER (G.), 8.
MOULY (G.), 70, 71.
Mozart, 81.
MULLER-RAU (E.), 206.
MUSSET (A. de), 58.
Musset (*A. de*), 62, 105.
Mystère de Sainte-Barbe, 53.
Mystère de Vicleim, 191.
NOSTRAND (H.), 107.
ODIER (J.), 140.
Oiseaux (*Les*), 160.
On ne badine pas avec l'amour,
105.
OPPO (C.), 155.
ORTOLANI (G.), 153.
Othello, 135, 176.
OTTAVI (M.), 182.
PAQUOT (M.), 213.
Parasite (*Le*), 56.
PARDUCCI (A.), 184.
PARIGOT (H.), 234.
PARKER (J.), 6.
Passion d'Autun, 52.
Pathelin, 79.
PEDRON (J.), 234.
PENN (D.), 42.
PEPPINK (S.), 87.
PFEIFFER (E.), 175.
PIAULT (G.), 38.
PIERRE (A.), 162.
Pinon (*E.*), 121.
Plaideurs (*Les*), 102.
PLESSOW (G.), 147.
POLLOCK (E.), 146.
POMMIER (J.), 105.
PORCHER (J.), 54.
PORTES (Cl.), 234.
Porto-Riche (*G. de*), 112, 113.
POUPEYE (C.), 170.
PRIACEL (S.), 164.
PRODHOMME (J.), 61.
Prométhée, 86.
PRONER (E.), 115.
PSICHARI (H.), 234.
Pyrame et Thisbé, 55.
QUEZEL (R.), 158.
Racine, 225.
RAIBAUD (G.), 103 *ter*.
Rataillon (*Le*), 124.
REED (F.), 12.
Reinhardt (*M.*), 133.
RICHTER (K.), 116.
Romanoff (*B.*), 219.
Rossini, 61.
Rotrou, 99.
RUDBERG (G.), 89.
Sakharoff (*C. et A.*), 210.
SAMARY (Marie), 74.
SANDT (A.), 196, 216.
SARDOU (V.), 59, 69.
Sardou (*V.*), 70.
SARRAILH (J.), 188.
SCHAIKEVITCH (A.), 219.
Schneider (*Hortense*), 65.
SCHNEIDER (M.), 234.
Scribe, 181.
SÉE (E.), 119.
Shakespeare, 135, 136, 137, 176, 177.
Shirley, 138.

- (L.), 63.
le *Sérini*, 122.
(S.), 185.
MSKI (A.), 165.
EV (J.), 166.
le, 87.
GER (J.), 88.
SLAWSKI (C.), 77.
lawski (C.), 78.
(B.), 140.
al, 226.
s (A.), 211.
YSKI (F.), 18.
, 158.
OFF (V.), 218.
EREN (Van), 130.
IN (Jean), 73.
178.
ri (Ph.), 217.
(Jean de la), 96.
, 123.
EREY (F.), 100.
fe, 57.
f, 192.
RD (H.), 195.
AS (C.), 228.
AS-BOURGEOIS (C.), 94.
175.
Geoffroy), 54.
niennes, 157.
te (Monsieur), 181.
TRISTAN L'HERMITE, 56.
TRUFFIER (J.), 66, 67, 68.
TSAO (H.), 82.
TUGAL (P.), 199, 204.
VACCALUZZO (N.), 187.
VAGANOVA (A.), 209.
VASSEUR (L.), 229.
Viau (Th. de), 55.
Villiers de l'Isle-Adam, 109, 173.
VINCENT (J.), 234.
VLAENDEREN (Van), 29.
Voltaire, 11.
VUILLERMOZ (E.), 210.
Wagner, 127, 128, 129, 173.
WEISS (F.), 134.
WIDOR (Ch.), 75.
WIESELGREEN (O.), 16.
WILMOTTE (M.), 14.
WILSON (R.), 37.
WIZEWA (I. de), 129.
Wizewa (T. de), 129.
WOGUE (J.), 106.
WOKATSCH (W.), 135.
YAJNIK (R.), 169.
YEURLEY (M.), 139.
YOUNG (K.), 92.
Zambelli (C.), 218.
Zucchi (V.), 218.

